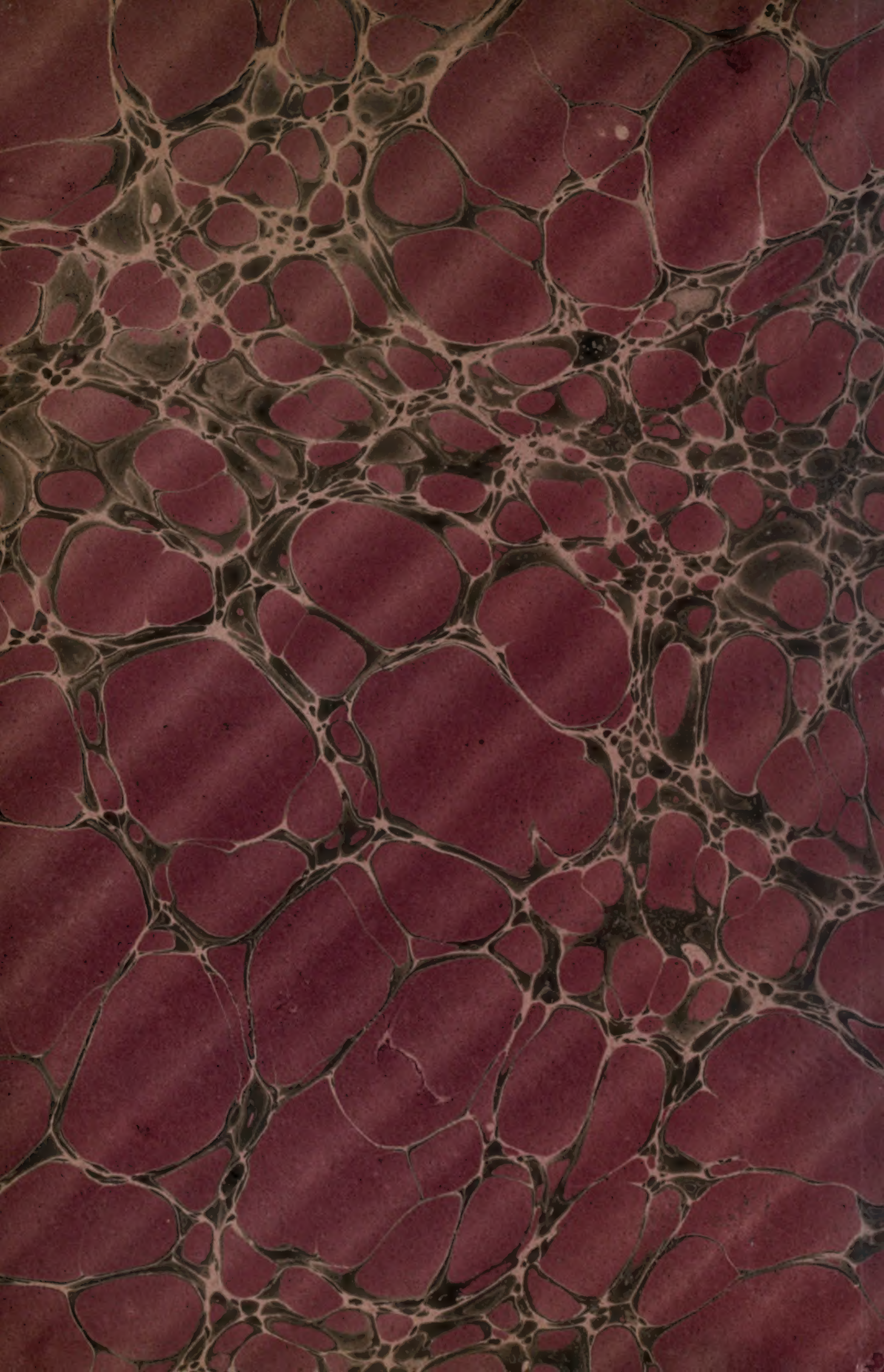
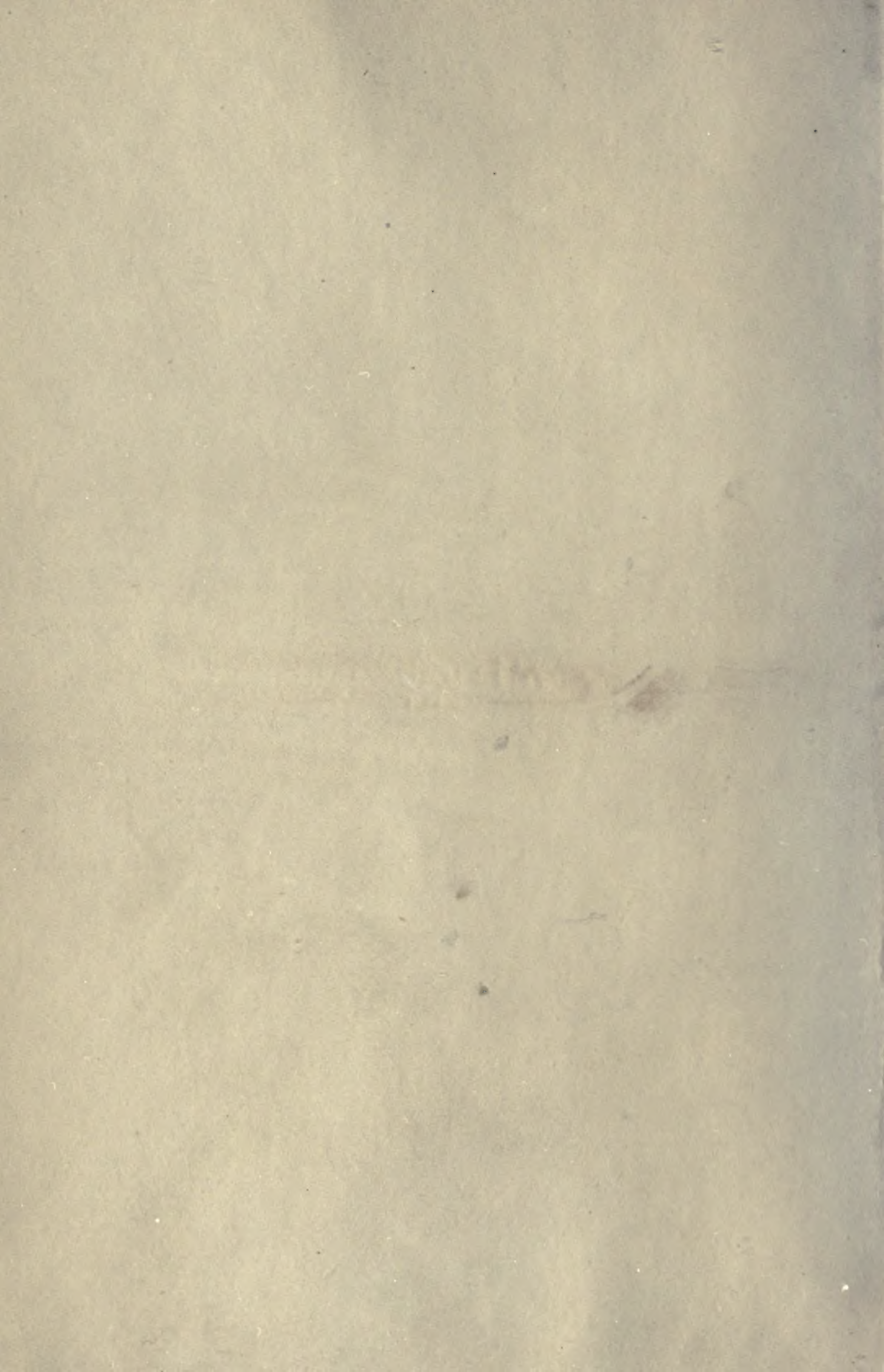

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07197 535 3







W.-A. MOZART

I

EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE

Beethoven et Wagner. Essai d'histoire et de critique musicale par T. de Wyzewa. 2e édition. Un volume in-8° écu avec gravures . . . . 5 fr. »



LÉOPOLD, MARIANNE, ET WOLFGANG MOZART A PARIS EN 1764

Gravure de Delafosse, d'après l'aquarelle de Carmontelle.

(Appartenant au musée de Chantilly.)

T. DE WYZEWA et G. DE SAINT-FOIX

W.-A. MOZART

SA VIE MUSICALE ET SON ŒUVRE

DE L'ENFANCE A LA PLEINE MATURITÉ

(1756-1777)

ESSAI DE BIOGRAPHIE CRITIQUE

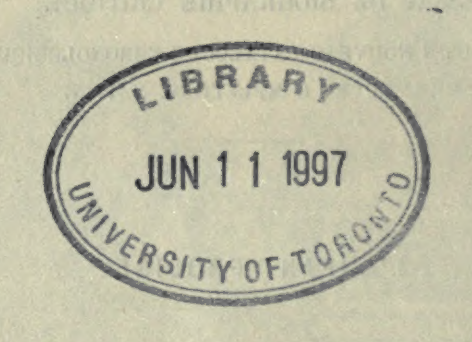
SUIVI D'UN NOUVEAU CATALOGUE CHRONOLOGIQUE
DE L'ŒUVRE COMPLÈTE DU MAITRE

I

L'ENFANT-PRODIGE

Ouvrage orné de huit portraits et de quatre fac-simile.

PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35
1912


LIBRARY
JUN 11 1997
UNIVERSITY OF TORONTO

INTRODUCTION

La biographie des grands hommes a toujours exercé sur moi un attrait merveilleux, et qui, certes, n'était pas pour me rendre suspecte l'éminente utilité instructive de ce genre littéraire. Mais au reste cette utilité, dans le plus grand nombre des cas, est désormais trop évidente pour que personne puisse s'aviser sérieusement de la contester. C'est chose trop manifeste que l'étude approfondie des circonstances extérieures de la vie d'un écrivain ou d'un artiste, en particulier, nous aide beaucoup à comprendre l'origine, la portée, la véritable signification de son œuvre. Et cependant une longue habitude de réfléchir aux questions de cet ordre, — je dirais volontiers : une longue expérience professionnelle de la biographie, — m'a forcé de plus en plus à reconnaître qu'il y avait, dans l'histoire des arts, un petit nombre de cas d'exception où l'examen trop minutieux des événements extérieurs de la vie d'un artiste non seulement ne contribuait en aucune manière à nous faciliter l'intelligence de son œuvre, mais au contraire risquait de l'entraver, ou parfois de la fausser tout à fait. Infiniment précieuse pour nous admettre dans l'intimité de la pensée et des émotions d'une foule de grands hommes, la biographie, telle que nous avons l'habitude de la concevoir, m'apparaît aujourd'hui parfaitement inutile, et peut-être même plutôt dangereuse, lorsqu'il s'agit de l'un de ces personnages, très rares, à qui peut et doit proprement s'appliquer l'appellation d' « hommes de génie ».

J'ignore, naturellement, si ce qu'on nomme le génie constitue ou non une « maladie » : mais à coup sûr le mot, sous peine de n'avoir aucun sens positif, doit désigner une certaine qualité spéciale de l'esprit, spéciale et exceptionnelle, rejetant hors de

l'humanité ordinaire les quelques êtres qui possèdent le privilège d'en être revêtus. Et cette qualité, autant du moins qu'il m'a été possible de la déterminer, me semble résider précisément dans le pouvoir qu'ont les hommes de génie de vivre une existence pour ainsi dire étrangère, — ou supérieure, — aux incidents fortuits de leur vie privée : une existence où leurs rêves, les libres créations de leur cœur ou de leur cerveau dépassent infiniment en importance les menus hasards des événements que nous les voyons obligés de subir. Dans la destinée de ces hommes, l'influence même de la race et de l'hérédité joue un rôle relativement assez faible, ou en tout cas bien plus difficile à apprécier que dans la vie et dans l'œuvre de chacun de nous : et tout ce que nous nous ingénions à découvrir touchant la provenance « ethnique » et « atavique » d'un Rembrandt ou d'un Beethoven nous expose simplement à de fâcheuses erreurs sur les motifs et l'objet de leur production artistique. Mais plus superflue encore et plus décevante est pour nous, à ce point de vue, l'exploration des documents où nous recherchons la trace des diverses aventures, plus ou moins romanesques, qui ont pu arriver à ces grands évocateurs de vie et de beauté. Combien la connaissance du métier pratiqué par un Shakespeare ou un Molière, la révélation de leurs ennuis d'argent ou de leurs infortunes conjugales, combien tout cela est peu fait pour nous initier à la source secrète de leur inspiration ! Combien à leurs propres yeux la réalité de cette partie matérielle de leur existence est toujours apparue insignifiante et vague, en comparaison de la réalité plus parfaite des visions ou des sentiments qui jaillissaient du fond de leurs âmes, comme aussi en comparaison de la longue série des efforts passionnés qu'ils s'épuisaient à tenter pour les exprimer !

Non pas, après cela, que la carrière de ces hommes, leur véritable carrière d'hommes de génie, n'ait elle-même à nous offrir maintes aventures, et souvent plus émouvantes que toutes celles que leurs biographes nous rapportent ingénument à leur sujet ! Mais ce sont des aventures d'une espèce différente. Poussés, par un besoin irrésistible de leur être, à vouloir animer d'une beauté et d'une vie surnaturelles les rêves prodigieux qu'ils portent en soi, pas un jour ne se passe sans que ces créateurs s'acharnent, avec une exaltation fiévreuse et tragique, à la poursuite du seul objet qui leur tienne au cœur : dépensant à cette poursuite une ardeur pour le moins aussi profonde,

et aussi diverse, et aussi émouvante que le font les héros de romans pour se conquérir l'amour d'une femme ou pour vaincre les obstacles de leur destinée.

Que l'on voie, par exemple, l'admirable drame intérieur de la vie artistique d'un Rembrandt ! Qu'on imagine ce petit bourgeois hollandais amené tout d'un coup, peut-être par la rencontre accidentelle d'une gravure ou d'un médiocre tableau italiens, à désirer fougueusement d'introduire dans son œuvre la lumière rayonnante et la souveraine élégance « classique » qu'il suppose habituelles aux régions du Midi ! Et le voilà s'échauffant sous ce désir qui l'étreint, le voilà se précipitant, parmi une série sans fin de tâtonnements et de déceptions, à la recherche d'un idéal aussi opposé que possible aux aspirations comme aux goûts du milieu qui l'entoure ! D'année en année il s'acharne, le malheureux, dans cette recherche qui lui vaut le mépris de sa clientèle, et trop souvent aussi son propre dégoût de soi-même, son désespoir devant la différence fatale entre la chimère rêvée et les résultats obtenus. Combien de péripéties, dans une telle existence, combien de luttes héroïques et de catastrophes sanglantes, depuis le jour où le jeune meunier de Leyde a résolu de transporter sous le ciel hollandais un art profondément imprégné de soleil antique jusqu'à ces dernières années où la main tremblante, l'œil à demi éteint du lamentable vaincu, — tel que nous le fait voir le grand portrait du Louvre — s'obstinent à recommencer, une fois de plus, le perpétuel combat sur un terrain nouveau et avec des armes nouvelles, — l'immense combat toujours suivi d'une défaite, et cependant si riche en trophées immortels !

Ou bien encore voici ce Beethoven que j'ai également nommé tout à l'heure ! Ses biographes nous ont abondamment entretenus de ses relations mondaines, de ses projets de fiançailles, des soucis que lui a valus l'ignominie de ses frères et de son neveu. Mais qu'est-ce, en vérité, que tout cela dans la vie d'un tel homme ? Qu'est-ce que tout cela en comparaison de l'unique tragédie et roman de cette vie, obligeant le maître glorieux de la musique « galante » de son temps, l'auteur de la *Bataille de Vittoria* et des plus brillants *concertos* qu'on ait écrits jamais, à s'arrêter tout d'un coup au milieu de sa carrière, comme saisi d'une honte ou d'un remords sacrés, et puis à s'enfoncer désormais dans la solitude douloureuse d'un art que nul cœur, autour de lui, n'était en état de comprendre ? Soudain le Beethoven « galant » et illustre tourne le dos à un monde musical qui ne songe qu'à

l'acclamer. Quelque chose, sans doute, s'est brisé en lui, ou peut-être ses oreilles de sourd ont-elles entendu l'écho d'un chant de l'au-delà? Mais toujours est-il qu'on le voit s'arrêter, rejeter à jamais loin de soi cet appareil magnifique dont il excellait à tirer un magnifique parti, et puis, peu à peu, par une série de tentatives qui ne sont pas sans rappeler les tâtonnements frémissants de Rembrandt, le voilà qui, — évidemment pour soi seul, en attendant les siècles futurs, — se met à faire jaillir du sol une musique à la fois savante et « parlante », traduisant jusqu'aux nuances les plus fugitives des émotions de son être intime par des moyens empruntés au répertoire dédaigné des vénérables « perruques » du siècle précédent! Essayons de nous représenter ce qui s'est passé là, pendant dix ou quinze ans, dans cette âme de musicien autour de laquelle la surdité avait dressé depuis lors comme un mur de ténèbres! Et n'est-ce pas cela seul qui nous importerait à connaître, du vrai Beethoven, au lieu des médiocres chagrins causés à l'affection d'un « oncle-Gâteau » par l'inconduite de son vaurien de neveu?

A cette même famille d'êtres exceptionnels appartenait Mozart, — celui de tous les hommes, peut-être, en qui s'est le plus pleinement incarné le pur génie de la création artistique. Chez celui-là, en effet, ce n'est pas au cours de la vie, sous l'influence d'une crise extérieure ou intime, que le génie s'est insinué jusque dans les racines les plus profondes du cœur et de l'esprit : dès l'enfance, ce pouvoir surnaturel était déjà en lui, le rendant aveugle et sourd à tout ce qui n'était pas le monde harmonieux de l'émotion musicale, ou plutôt ne lui permettant de prendre contact, parmi les éléments divers de la réalité du dehors, qu'avec ceux qui avaient de quoi alimenter, varier, ou renouveler cette seule réalité véritable de son âme de poète et de musicien. Car il y a encore une autre différence, des plus caractéristiques, entre le génie de Mozart et celui d'un Rembrandt ou d'un Beethoven, et qui consiste en ce que, toujours, les innombrables et touchantes péripéties du drame intérieur de Mozart se sont produites sous des impulsions musicales extérieures[1]. Toujours, avec sa nature essentiellement « féminine »,

[1] Un des hommes de notre temps qui connaissent le mieux la personne et l'œuvre de Rembrandt m'assure cependant qu'il en a toujours été des « manières » successives de ce maître comme de celles de Mozart : la plus « spontanée » et « originale » d'entre elles en apparence a encore eu pour cause ou pour point de départ le désir soudain d'imiter un modèle nouveau.

ce génie poétique a eu besoin de recevoir d'ailleurs l'élan nécessaire pour engager son art dans des voies nouvelles, — sauf pour lui à transfigurer tout de suite, en les animant d'une signification et d'une beauté à la fois bien plus hautes et tout originales, les idées ou les procédés que lui révélait l'œuvre de tel ou tel musicien rencontré au passage. Que l'on se représente une sorte de Don Juan condamné par un instinct mystérieux à devoir s'éprendre sans arrêt de nouvelles maîtresses, — mais simplement parce qu'en chacune d'elles, tour à tour, il espère trouver un merveilleux idéal de grâce passionnée, — et puis prêtant aussitôt à chacune d'elles un magique reflet de sa propre beauté : c'est un peu l'histoire de la vie de Mozart, à la condition de se rappeler que ces maîtresses qui tour à tour l'ont fasciné un moment et conquis tout entier n'ont pas été les créatures banales commémorées par ses biographes, les Mme Duschek ni les Aloysia Weber, mais bien, pour ainsi dire, les nobles muses que dévoilaient à ses yeux les œuvres d'un Chrétien Bach, d'un Schobert, ou d'un Michel Haydn. Éternellement travaillé, lui aussi, du désir de réaliser un rêve de perfection irréalisable, et, par là, éternellement mécontent de l'ouvrage déjà fait, il lui suffisait d'entrevoir par hasard un morceau de quelque maître inconnu jusqu'alors pour se persuader que ce maître-là, seul, était homme à lui découvrir enfin le sentier qui le conduirait vers cette perfection vainement cherchée. Tel nous le montrent ses années de jeunesse, renouvelant son inspiration et son style presque de mois en mois ; et tel ce puissant créateur restera jusqu'au bout, sans se douter peut-être de la prodigieuse unité foncière qu'apportait son génie à ces incessantes « manières » où il s'essayait.

Ai-je besoin d'ajouter que personne, jamais, ne s'est occupé d'étudier à ce point de vue la vie de Mozart? Le seul des nombreux biographes de ce maître qui ait pris la peine d'examiner l'ensemble de son œuvre en même temps que les conditions extérieures de sa carrière s'est trouvé être un savant et consciencieux philologue allemand, Otto Jahn, profondément empêché, à la fois par sa nature et par son éducation professionnelle, de considérer une œuvre artistique comme la chose toujours vivante et mobile qu'elle est. Pas un moment Otto Jahn ne s'est aperçu de l'évolution indéfinie, du constant va-et-vient, de l'allure essentiellement capricieuse et changeante du

génie de Mozart. Après avoir réparti les diverses compositions de celui-ci suivant les genres divers où elles se rattachaient, il a exploré en bloc chacun des groupes ainsi obtenus, et puis ne s'est plus occupé que d'y introduire un classement « scolaire », à la façon d'un professeur qui, ayant reçu de ses élèves une vingtaine de « devoirs » sur un même sujet, se croirait tenu d'établir entre eux un ordre de mérite. Tout au plus a-t-il, pour la commodité de son travail, comparé et jugé séparément les œuvres de la jeunesse de Mozart et celles de sa pleine maturité, en employant du reste à l'analyse de ces deux catégories les mêmes principes et le même critère, la même méthode de scrupuleux pédagogue chargé d'assigner des « places » à des écoliers. Qu'il analyse, — dans le premier volume de l'édition nouvelle de son livre, — les symphonies produites par Mozart durant sa formation, entre 1771 et 1777, ou bien, dans le volume suivant, les symphonies de la grande période allant de 1782 à 1791, toujours il les juge seulement du point de vue d'une certaine beauté absolue dont il s'est d'avance défini les règles, et avec l'unique souci de nous signaler, dans des œuvres issues d'inspirations infiniment différentes, les passages qui lui paraissent répondre le plus complètement à ce modèle immuable. Et ainsi l'art et le génie de Mozart, entre ses mains, se dépouillent inévitablement de toute personnalité et de toute vie : pareils à d'admirables cadavres sur lesquels un « prosecteur » d'une science exemplaire se livrerait à une démonstration anatomique plus ou moins instructive.

Si bien que mon collaborateur et moi avons eu, littéralement, tout à faire lorsque, il y a environ dix ans, nous avons formé le projet de reconstituer le développement intérieur du génie de Mozart, avec l'espérance d'atteindre ainsi l'âme et la vie véritables du maître, par delà le détail, tout anecdotique, des menus incidents de son existence individuelle. Nous nous sommes trouvés là sur un terrain entièrement neuf, et où, seule, pouvait nous guider une étude très minutieuse de l'œuvre du maître, rangée selon l'ordre des dates de sa composition. Mais aussitôt un autre problème s'est dressé devant nous, dont je puis bien dire que la solution nous a demandé maintes années de longues et patientes recherches. Car force nous a été de constater, dès le début de notre enquête, qu'une ignorance des plus fâcheuses régnait encore sur ce classement chronologique d'une bonne partie de l'œuvre de Mozart, — tout au moins jusqu'à

l'année 1784, où l'on sait que le maître a commencé lui-même un catalogue complet de tous les morceaux qu'il composait.

Nous avions bien sous les yeux un gros ouvrage qui, avec tous les défauts que je vais devoir y signaler, n'en restera pas moins toujours, — tout de même que la biographie d'Otto Jahn, — un monument admirable de conscience et de zèle : le *Catalogue thématique et chronologique de l'œuvre complète de Mozart,* publié en 1862 par le naturaliste autrichien Ludwig Kœchel. Morceau par morceau, toutes les productions de Mozart étaient énumérées là, avec l'indication du papier et du format de leurs autographes, ainsi que celle de leurs diverses éditions ultérieures. Mais il nous a malheureusement suffi de jeter les yeux sur quelques-uns des morceaux non datés de l'œuvre du maître pour nous apercevoir de la façon toute arbitraire, et presque toujours erronée, dont ils étaient classés dans ce livre de Kœchel. Évidemment celui-ci, déjà trop occupé d'avoir à interroger les « dehors » de ces morceaux, n'a jamais eu le loisir d'en étudier le « dedans », c'est-à-dire à la fois l'inspiration intime et les procédés musicaux. Se fiant aveuglément, sur ce point, à l'autorité d'Otto Jahn, qui lui-même a sûrement négligé d'examiner avec le soin nécessaire une foule de ces compositions de l'enfance et de la jeunesse de Mozart, à chaque instant il est arrivé à Kœchel de se tromper sur des faits relativement assez graves, — soit qu'il attribuât certaines œuvres à des périodes de la vie du maître où elles ne pouvaient pas appartenir, ou bien encore qu'il ne sût pas reconnaître, dans ces mêmes œuvres, les liens très étroits qui les apparentaient à d'autres compositions authentiquement datées. Il n'y a pas jusqu'aux conclusions pouvant être tirées de l'écriture matérielle des morceaux, du format de leur papier, de la qualité de leur encre, etc., auxquelles ce géologue trop méfiant de soi-même n'ait omis d'attacher l'importance qu'elles auraient dû avoir à ses yeux : ne se faisant pas faute, par exemple, de ranger dans une même période des morceaux écrits par Mozart sur des papiers de formats différents, et notoirement employés par lui à des époques différentes de sa vie.

Aussi n'avions-nous absolument, pour nous diriger dans notre étude « biographique » de l'œuvre de Mozart, — surtout pendant la longue et importante période de la jeunesse du maître, — rien que cette œuvre elle-même, telle que nous la révélait

l'admirable édition critique publiée naguère par la maison Breitkopf. Elle seule pouvait nous permettre de classer, d'après l'ordre authentique de leurs dates, toutes les compositions de Mozart, grandes et petites : sauf pour nous à tirer également un parti des plus précieux des renseignements que nous fournissait, à ce point de vue, l'examen du papier et de l'écriture des divers autographes. J'ajouterai d'ailleurs que, malgré tout le temps qu'il nous a demandé, ce classement chronologique nous a été beaucoup plus facile que nous l'avions supposé d'abord, plus facile et aboutissant à des résultats d'une certitude plus entière : car nous n'avons pas tardé à découvrir, — ainsi que je le disais tout à l'heure, — que l'âme prodigieusement souple et mobile du maître s'est toujours librement abandonnée à l'impulsion, plus ou moins fortuite, de son goût du moment, si bien que toujours, tout au long de sa vie, Mozart s'est complu à adopter, à employer exclusivement, et puis à écarter de son horizon non seulement telle ou telle coupe particulière, tel ou tel procédé d'expression musicale, mais encore jusqu'à telle ou telle manière de concevoir l'objet même et la beauté de son art. Aussitôt qu'un changement se produisait dans les idées du jeune homme, — et nul artiste, peut-être, n'a connu un plus grand nombre de ces révolutions intérieures, — aussitôt toutes ses œuvres, pendant une durée plus ou moins considérable, portaient la trace de ce changement, au point de nous présenter, parfois, une allure et un style tout contraires de ceux que nous offraient ses œuvres précédentes. Moins que nul autre génie créateur, celui-là n'était apte à mener de front deux idéals différents, deux manières différentes de réaliser le même idéal. A chacun de ses goûts nouveaux il se livrait sans réserve, s'obstinant à reproduire, jusque dans les genres les plus variés, un certain tour de pensée ou un certain mode d' « écriture » définis, jusqu'au jour où, sous l'influence de sa propre lassitude ou de la rencontre d'un modèle nouveau, tout vestige de ces signes caractéristiques disparaissait à jamais de sa production. D'où, pour son biographe, une facilité extrême à reconstituer dans son œuvre, — à l'aide des quelques compositions d'une date indiscutable, — ces nombreuses étapes successives de sa perpétuelle formation et transformation artistique.

Mais on entend bien que ce classement de son œuvre et la fixation des principales périodes de sa vie de créateur ne cons-

tituaient encore qu'une partie de notre tâche, et à beaucoup près la moins malaisée. Comme je l'ai dit, c'est presque toujours du dehors qu'est venue à Mozart l'impulsion de ces changements qui se manifestent à nous dans son art; et aussi nous a-t-il fallu rechercher soigneusement, au dehors, ce qu'avaient été bien au juste les hommes et les œuvres qui avaient ainsi exercé leur action sur le génie du maître. De proche en proche, nous avons dû interroger toute la musique de la seconde moitié du XVIIIe siècle, ou du moins tout ce que Mozart avait pu connaître d'elle, en nous attachant toujours à déterminer à quel degré et de quelle manière tel ou tel maître contemporain, rencontré par Mozart à tel endroit de sa route, avait contribué à modifier momentanément son inspiration ou sa langue. Pourquoi me ferais-je un scrupule de le proclamer? Nous avons essayé vraiment de suivre le jeune Mozart pas à pas, dans tous ses voyages, ne négligeant aucun effort pour étudier toutes les œuvres qu'il a eu, lui-même, l'occasion d'entendre ou de lire. A Paris, nous avons interrogé Eckard et Honnauer, Charpentier et Raupach, mais surtout ce jeune homme d'un génie délicieux et fort, l'admirable Schobert, qui, en même temps qu'il nous révélait sa propre beauté, nous a tout de suite laissé voir l'énorme prise qu'il a eue par deux fois, en 1764 et en 1778, sur l'esprit et le cœur du musicien salzbourgeois. A Londres, nous avons observé de quelle façon le petit Mozart, peu à peu, s'est entièrement soumis aux leçons comme à l'exemple de ce Chrétien Bach dont l'âme de poète se trouvait étrangement prédestinée pour agir à jamais sur celle de l'enfant; et déjà le même séjour à Londres nous a montré Mozart admis à prendre un premier contact avec ce génie musical italien dont il allait bientôt s'imprégner plus à fond. A Vienne, en 1768, nous avons eu la surprise de voir soudain le petit élève des Paradisi et de Chrétien Bach se changer, pour quelques mois en un parfait symphoniste allemand, sous l'influence des Wagenseil et des Hoffmann, ou plutôt sous la seule influence déjà de ce Joseph Haydn qui allait, désormais, se dresser devant nous presqu'à chacun des « tournants » décisifs de la vie de Mozart. Mais ensuite voici l'Italie : et dans sa musique d'alors nous nous sommes plongés tout de même que l'avait fait le petit *maëstro*, n'écoutant plus que les Sammartini, les Boccherini, les Sacchini et les Piccinni, sauf pour nous à aller, un instant, nous délasser de l'aimable banalité de cette musique trop « galante »

en suivant respectueusement, à Bologne, les savantes leçons du P. Martini.

Oui, c'est ainsi que nous avons procédé d'un bout à l'autre de notre enquête, assidus à ne laisser échapper aucune chance de nous initier plus profondément aux diverses impressions musicales du jeune Mozart. Qu'il s'agît d'un Stéphann, d'un Vanhall, d'un Anfossi ou d'un Ligniville, jamais nous ne nous sommes fiés au jugement d'autrui, pour connaître et pour apprécier l'œuvre des musiciens qui, de près ou de loin, se reliaient à l'unique objet véritable de notre exploration. Et comment ne profiterions-nous pas de la circonstance pour exprimer ici, publiquement, notre dette infinie de gratitude envers les conservateurs des nombreuses bibliothèques musicales, publiques ou privées, de France et aussi de l'Europe entière qui, le plus complaisamment du monde, nous ont autorisés à consulter sur place ou à faire copier les précieux trésors confiés à leur garde ? Seul, naturellement, le Mozarteum de Salzbourg, nous est resté fermé, ainsi qu'il l'est obstinément, depuis un quart de siècle, à toute curiosité « mozartienne », allemande ou étrangère : et bien que la plupart des documents inconnus qu'il renferme se rapportent surtout à ce que j'ai appelé la biographie « extérieure » du maître, — lettres inédites ou jusqu'ici défigurées de Mozart lui-même et de ses parents, carnets de voyage, etc., — je ne saurais dire combien nous avons eu à souffrir de la pensée que, peut-être, des œuvres musicales se trouvaient aussi là, des brouillons, des esquisses, toute sorte de documents qui nous auraient permis de mieux définir l'origine ou l'histoire de quelques-uns des morceaux que nous analysions. Au reste, un trait suffira pour faire comprendre au lecteur tout ce qu'a de déplorable et de scandaleux cette impossibilité d'approcher des documents légués jadis, — pour la plus grande gloire du maître, — au Mozarteum. Nous avons découvert que le texte original des lettres de Léopold Mozart, dont les manuscrits sont tous cachés là-bas, avaient été non seulement mutilé par la veuve de Wolfgang Mozart et son second mari, mais encore complètement altéré et faussé, de telle façon que nous allons en être réduits à citer, comme étant du père de Mozart, des passages qui, peut-être, ont un sens tout différent dans les lettres authentiques !

Voilà donc, très brièvement résumée, ce qu'a été notre inten-

W. A. MOZART

PREMIÈRE PARTIE

L'ENFANT-PRODIGE

PREMIÈRE PÉRIODE

LES PREMIÈRES LEÇONS

(SALZBOURG, 1760-1762)

Jean-Chrysostome-Wolfgang-Théophile Mozart est né, le 27 janvier 1756, à Salzbourg, où son père, Jean-Georges — dit Léopold — Mozart était alors « maître de concert, violoniste, et compositeur de la Cour ». Élevé dans une atmosphère toute musicale, et encouragé encore à l'étude de la musique par les leçons de clavecin que recevait, près de lui, sa sœur aînée, l'enfant avait à peine quatre ans lorsqu'il apprit ses notes ; et presque tout de suite il fut en état de déchiffrer, au clavecin, les petits morceaux composés ou copiés par son père pour l'instruction de la jeune Marianne. A six ans, en janvier 1762, il composait déjà son premier menuet, bientôt suivi de trois autres et d'un petit morceau de sonate en *si bémol*. Après quoi, depuis le 16 juillet 1762 jusqu'au 14 octobre 1763, sauf peut-être un *menuet avec trio* dont la date précise nous est inconnue, nous ne voyons pas qu'il ait rien produit, étant tout occupé à se préparer pour les exhibitions que son père avait décidé de faire de lui dans les diverses cours de l'Europe.

Voici, d'ailleurs, les documents biographiques les plus autorisés que nous possédions sur les origines et les premières années du petit Mozart : ils sont contenus dans un long mémoire que la sœur de Mozart a envoyé à la maison Breitkopf assez longtemps après la mort du maître, en décembre 1799 :

Le père de Wolfgang Mozart, Léopold Mozart, fils d'un relieur d'Augsbourg, est né dans cette ville le 14 novembre 1719. Étant venu faire

ses études à l'université de Salzbourg, il a ensuite rempli, dans cette dernière ville, les fonctions de secrétaire du comte de Thun, chanoine de la cathédrale, et puis, en l'an 1743, est entré au service du prince-archevêque en qualité de musicien de la Cour. En 1747, le 21 novembre, il s'est marié avec Marie-Anne Pertl, fille du défunt commissaire archiépiscopal à Hüttenstein.

Léopold Mozart, dans les loisirs que lui laissait son service à la Cour et à la cathédrale, s'était toujours occupé de leçons de violon, et s'était également adonné à la composition. En 1756, il avait publié un livre : *Essai d'une méthode approfondie du violon*, qui a obtenu une seconde édition en 1770. J'ajouterai que, au début de 1762, notre père est devenu vice-maître de chapelle à la Cour du prince-archevêque de Salzbourg.

Or, comme, sur les sept enfants qu'il avait eus, une fille, Marie-Anne, et son fils Wolfgang Gottlieb étaient restés vivants, leur père renonça pour toujours aussi bien à l'enseignement du violon qu'à la composition [1], afin de pouvoir consacrer à l'éducation de ses deux enfants tout le temps que lui laissait son service de la Cour.

Wolfgang était âgé de trois ans lorsque son père commença à apprendre le clavecin à sa fille, âgée de sept ans. Et tout de suite l'enfant révéla le talent extraordinaire qu'il avait reçu de Dieu. Souvent il se divertissait pendant des heures à rechercher des tierces au clavecin, avec un plaisir ingénu à entendre l'agréable harmonie qu'il produisait chaque fois. Dans sa quatrième année, son père commença à lui enseigner sur le clavecin, pour ainsi dire par jeu, quelques menuets et autres pièces : étude qui coûtait si peu de peine aussi bien au père qu'à l'enfant que ce dernier apprenait une pièce entière en une heure, et un menuet en une demi-heure, de façon à pouvoir les jouer sans aucune faute, avec la mesure et la netteté les plus parfaites. Il faisait de tels progrès que, à cinq ans, lui-même composait déjà de petites pièces qu'il jouait au clavecin devant son père, et que celui-ci transcrivait sur le papier.

Deux influences principales ont agi sur le petit Mozart, à cette première période de sa formation : l'influence du milieu musical de Salzbourg et celle de l'exemple et de l'enseignement de son père.

Salzbourg avait toujours été une des villes du monde où la musique s'était trouvée le plus en honneur, aussi bien auprès des princes-évêques que des habitants de toute condition. En 1756, la chapelle archiépiscopale avait, parmi ses membres, des hommes d'une réelle valeur, et dont l'un, le Souabe Eberlin, était même l'un des contrapuntistes les plus savants et les plus originaux de toute l'Allemagne. Evidemment le petit Mozart, à la cathédrale, à l'abbaye de Saint-Pierre, aux concerts de la Cour, s'est nourri des œuvres à la fois solides et charmantes de ces maîtres ; et maintes fois nous retrouverons chez lui la trace des souvenirs qu'il a gardés d'Eberlin

1. La sœur de Mozart commet ici une erreur. La vérité est, ainsi que nous aurons à la montrer tout à l'heure, que Léopold Mozart a peut-être abandonné ses leçons de violon, mais non pas la composition.

et d'Adlgasser, pour ne rien dire encore du grand et admirable Michel Haydn qui, en 1762, allait prendre à Salzbourg la succession d'Eberlin, et devenir, pour de longues années, le véritable maître du jeune Mozart. Mais l'action de ces musiciens salzbourgeois sur l'enfant n'a jamais été aussi intime et profonde qu'elle aurait pu l'être si Léopold Mozart, par un sentiment assez compréhensible de rivalité professionnelle, n'avait pas détourné son fils de prêter toute son attention à l'œuvre de confrères dont aucun ne lui paraissait supérieur, ni même égal à lui. Ce qui a contribué activement et directement à former le génie du petit Mozart, c'est le goût musical de Salzbourg, la conception particulière que l'on s'y faisait de la beauté et de l'expression en musique.

Le trait le plus caractéristique de cette conception était un certain mélange de tendresse et de gaieté, une sorte de sensibilité douce et légère qui se retrouve aussi bien dans le beau recueil des préludes et fugues d'Eberlin que dans les chansons populaires salzbourgeoises, dans les petites *Cassations* d'Adlgasser, dans les morceaux écrits par les musiciens locaux pour le *Glockenspiel* de la Nouvelle Résidence et l'orgue mécanique de la forteresse. Le goût salzbourgeois n'était ni très profond, ni très raffiné : mais il était infiniment épris de lumière, d'expression simple et gracieuse, de cette beauté musicale toute « chantante » qui va être comme le fond continu de l'œuvre entière de Mozart, sous la diversité des styles et des procédés. Entre les menuets de 1762 et toute la partie comique de la *Flûte enchantée*, il y a un air de parenté manifeste, et d'ailleurs très difficile à définir, mais que chacun reconnaîtra et sentira aussitôt, et qui vient expressément de l'atmosphère musicale de Salzbourg.

Encore ne faut-il pas oublier que, tout en étant toujours revêtue d'un caractère local plus ou moins marqué, la musique de Salzbourg était sous la dépendance immédiate de celle de Vienne. La grande ville, comme il était naturel, communiquait à la petite les variations de ses modes ; et ainsi, pour nous rendre compte de l'état successif des divers genres musicaux à la Cour, dans les églises et dans les théâtres de Salzbourg, nous aurons constamment à considérer le mouvement du goût musical viennois aux mêmes périodes : mais à la condition de ne pas oublier que les modes viennoises, en pénétrant à Salzbourg, avaient coutume de s'altérer, soit pour devenir plus simples et plus populaires ou bien pour se pénétrer d'une grâce plus tendre et plus mélodique.

Quant à l'influence exercée sur Mozart par son père, elle s'est exercée sur lui de deux façons très différentes, et qui doivent être considérées séparément. Il y a eu, d'abord, l'œuvre personnelle de Léopold Mozart, que son fils n'a pu manquer de connaître et de vouloir imiter ; et il y a eu aussi l'éducation musicale qu'il a reçue de son père, et dont l'effet sur lui a été infiniment plus durable.

Léopold Mozart, depuis qu'il s'est voué à la musique, vers 1740, jusqu'au moment où, vers 1762, il s'est consacré surtout à l'éducation de ses enfants, a produit une masse énorme d'œuvres musicales en tout genre ; et bien que sa production se soit relâchée lorsqu'il a eu à s'occuper de son fils, on se tromperait à croire, comme l'affirment ses biographes sur la foi de sa fille, qu'il ait jamais renoncé tout à fait à la composition : car le fait est que maintes des œuvres qui nous restent de lui doivent avoir été écrites après 1762, et que quelques-unes, même, attestent qu'il a fini par subir, à son tour, l'influence de son fils. Aussi nous a-t-il été, malheureusement, impossible de prendre connaissance de toutes celles de ses compositions qui se sont conservées : mais nous en avons étudié un certain nombre, dans des genres divers ; et les traits de ressemblance que nous avons constatés entre elles nous permettent de supposer que le reste de l'œuvre de Léopold Mozart n'aurait rien à nous apprendre d'important, ni sur son talent, ni sur ses goûts et ses procédés habituels. Parmi ces compositions que nous avons examinées figurent, notamment : 1° une *messe solennelle* en *ut* (à la Bibliothèque de Munich) ; 2° trois *Litanies de Lorette*, en *fa*, en *sol*, et en *mi bémol* (à la cathédrale de Salzbourg), et une *Litanie du Saint-Sacrement* en *ut* dans les archives de l'église Sainte-Croix d'Augsbourg ; 3° une *symphonie en sol*, publiée jadis, par erreur, sous le nom de Wolfgang et dont on trouvera une réduction pour piano dans les recueils classiques des symphonies du maître; 4° une *symphonie en si bémol*, dont la partition originale est perdue, mais dont une réduction pour piano appartient à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles ; 5° six *Divertissements* pour deux violons et basse (à la Bibliothèque de Munich) ; 6° trois *sonates de clavecin* en *si bémol*, en *fa*, et en *ut*, publiées entre 1756 et 1765, dans les *Œuvres Mêlées*, recueil que faisait paraître l'éditeur Haffner, de Nuremberg ; 7° la *Course de Traîneaux musicale*, petite suite d'orchestre composée en décembre 1755, et réduite pour le clavecin probablement par Léopold Mozart lui-même ; enfin 8° toute sorte de petites pièces écrites, pour les premières leçons de clavecin de Marianne et de Wolfgang, sur un cahier qui appartient aujourd'hui au Mozarteum de Salzbourg, et reproduites dans la *Vie de Mozart* par Nissen [1].

1. Depuis que ce chapitre a été écrit, nous avons eu la bonne fortune de pouvoir connaître encore d'autres œuvres de Léopold Mozart, publiées en 1908 par M. Max Seiffert, avec une longue introduction biographique et critique, dans un volume nouveau des *Denkmæler der Tonkunst in Bayern*. Nous avons trouvé là, en plus de quelques-unes des œuvres mentionnées tout à l'heure, les compositions suivantes : 1° une série de six *variations pour le clavecin* sur un ancien choral salzbourgeois (1759) ; 2° un *trio* en *la* pour clavecin, violon, et violoncelle, composé probablement aux environs de 1770 ; 3° un *concerto* en *ré* pour trompette (1762) ; 4° une *Sinfonia di Camera* en *ré* pour violon, alto, et basse, avec un cor *solo* et un violon *solo* ; 5° une *Sinfonia burlesca* en *sol* pour deux vio-

Malheureusement le plus grand nombre de ces œuvres que nous avons pu étudier ne sont pas datées : mais il suffit de les lire pour constater qu'elles ont dû être écrites à des époques très diverses, et que Léopold Mozart, de même qu'allait faire ensuite son fils, a toujours essayé de se conformer aux changements du goût musical de son temps, aussi bien pour le style et les procédés que pour la coupe des morceaux.

C'est ainsi que, pour nous en tenir à la musique instrumentale, la *symphonie* de Bruxelles, en *si bémol,* date évidemment d'avant 1760 ; elle n'a que trois morceaux à la manière ancienne, et dans chacun desquels la distinction des deux sujets n'est pas encore nettement marquée : en outre, le système du *développement,* après les deux barres, suivi d'une *rentrée* dans le ton principal, n'est employé que concurremment avec l'ancien système de la reprise immédiate du premier sujet, dans un autre ton, après lesdites barres : c'est ce dernier système que nous trouvons dans l'*andante*, tandis que le système nouveau apparaît dans les deux *allegros*. Au contraire, la *symphonie* en *sol*, publiée sous le nom de Wolfgang Mozart, est déjà, dans l'ensemble comme dans les détails, entièrement pareille aux symphonies qu'écrivait le fils de Léopold Mozart après son retour d'Italie en 1771 : quatre morceaux, avec, dans les trois principaux, deux sujets bien distincts, et un emploi régulier du *développement* ramenant la *rentrée* du premier sujet : sans compter que le style, déjà tout moderne, de cette symphonie suffirait pour prouver qu'elle a dû être écrite lorsque Léopold Mozart n'avait plus rien à enseigner à son fils, et commençait même à subir l'influence de celui-ci [1].

loncelles, deux altos, et une partie de *basso per il violone e fagotto ;* 6° un *Divertimento militare* en *ré* pour quatuor à cordes, deux fifres, deux cors, deux trompettes et tambour ; 7° une *Sinfonia di Caccia* en *sol* pour quatuor à cordes et quatre cors ; 8° une *Noce villageoise* en *ré* pour violons, alto, cornemuse, basson et violoncelle, deux hautbois et deux cors ; 9° une *sonata trio* pour deux violons et basse en *mi bémol* (avant 1740) ; 10° un air en *mi bémol* pour soprano, du 11 avril 1755, destiné sans doute à un oratorio, *Du wahrer Mensch und Gott ;* 11° un air en *ré* pour ténor, chanté par un « capitaine » et destiné à un oratorio de la Passion ; 12° un *offertoire du Très Saint-Sacrement* en *la* pour chœur et *soli*, *Parasti in conspectu meo.* L'examen de ces ouvrages nous a pleinement confirmés dans notre opinion précédente du talent et du style de Léopold Mozart. Toutes les compositions instrumentales, à l'exception du *trio* pour clavecin dont nous aurons l'occasion de parler dans la suite, et qui n'est pas dénué d'un certain agrément mélodique, révèlent une pauvreté d'invention tout à fait désolante : les morceaux de musique religieuse, avec une valeur artistique également très faible, attestent du moins une expérience technique très supérieure ; et les deux airs d'oratorio ont même une certaine franchise et simplicité d'expression qui les rendent, incontestablement, le chef-d'œuvre de toute la longue carrière de l'honnête professeur.

1. Il est même infiniment probable que le menuet de cette symphonie, très supérieur aux autres morceaux, aura été composé par le jeune Wolfgang, qui, d'autre part, pourrait bien s'être amusé à intercaler dans des œuvres comme sa *Grabmusik* de 1767 des airs composés par son père, et peut-être précisément l'un des deux airs exhumés, en 1908, par M. Seiffert.

Pareillement, les six *Divertimenti* en trio de Munich sont à coup sûr un recueil factice comprenant des œuvres de périodes très diverses : ainsi l'un de ces *Divertimenti*, le n° 4, en *ré*, doit être une des premières œuvres de Léopold Mozart, n'ayant ni une seule *rentrée* dans le ton principal, ni un seul véritable second sujet : et le *Divertimento* en *ut* (n° 2), par exemple, peut fort bien être déjà d'après 1760, car il offre, de tous points, le type de la nouvelle musique « galante » dont l'usage s'est répandu en Europe aux environs de cette année. Il n'y a pas jusqu'aux trois *sonates de clavecin* qui, pour avoir paru simultanément dans les *Œuvres Mêlées*, ne portent la trace de l'évolution qui s'est faite dans les habitudes musicales de Léopold Mozart : dans l'une, en *si bémol*, le système du *développement* avec *rentrée* dans le ton principal, déjà employé pour les deux premiers morceaux, ne l'est pas encore pour le *final;* et les deux sujets sont entremêlés, comme dans les sonates de Philippe-Emmanuel Bach ; dans une seconde sonate, en *fa*, le final nous montre Léopold Mozart s'adaptant à la mode nouvelle des deux *sujets* distincts ; et nous y voyons ce parfait professeur donnant à chacun de ses deux sujets un mouvement différent, afin de mieux accentuer leur séparation. Enfin la troisième sonate, en *ut*, est déjà absolument conforme au style nouveau de la musique « galante », avec *développements* et *rentrées*, avec deux sujets très distincts, et puis encore avec toute sorte de figures et menus artifices de virtuosité ; et Léopold Mozart va même, dans son appropriation de sa musique au goût italien triomphant, jusqu'à remplacer les finales régulièrement élaborés de toutes ses œuvres précédentes par deux menuets, ce qui tendrait à faire croire qu'il a écrit cette sonate fort peu de temps avant son départ pour Paris, en 1763. Quant aux œuvres de musique religieuse, la différence des styles y est naturellement moins sensible, le goût musical de Salzbourg n'ayant vraiment changé, sous ce rapport, que vers 1772, après l'avènement du nouvel archevêque ; mais, là encore, des œuvres comme la *Messe solennelle* de Munich et l'une des *Litanies de Lorette* nous révèlent par bien des points qu'elles sont postérieures aux messes et aux litanies écrites par Léopold Mozart dans sa jeunesse : le langage musical y est plus abondant et plus vide, et le contrepoint, qui naguère faisait la base constante de tous les morceaux de ce genre, tend à prendre de plus en plus un rôle épisodique, à se concentrer dans certains passages tels que les fins du *Gloria* et du *Credo*, ou le *Pignus* des *Litanies du Saint-Sacrement*, toujours traités en fugue tandis que le reste des chœurs devient sans cesse plus homophone.

Et cependant, sous toutes ces différences de la forme, d'autant plus considérables ici qu'est plus restreinte la valeur propre du fond, il n'y a pas une des œuvres que nous avons dites qui ne nous révèle, sur le talent personnel de Léopold Mozart, exactement ce que nous

révèle chacune des autres. La langue a beau varier complètement d'après les années : c'est toujours la même chose qui nous y est dite, avec une persistance immuable ; et jamais nos recherches ne nous ont permis de découvrir un seul ouvrage du musicien salzbourgeois qu'il nous fût possible de mettre à part, au-dessus ni au-dessous de l'ensemble des œuvres que nous connaissions de lui.

Ce qui caractérise essentiellement toutes ces œuvres, c'est, d'abord, une très remarquable conscience professionnelle, accompagnée de toute la somme de savoir théorique et pratique que requiert la création d'œuvres répondant aussi bien que possible à leur destination ; et c'est, en second lieu, un manque absolu d'invention, une impuissance extraordinaire à rien tirer de soi-même, comme aussi à animer d'un semblant de vie des ouvrages patiemment et consciencieusement élaborés d'après toutes les recettes de leurs genres. Non seulement les œuvres de Léopold Mozart sont toujours des modèles de soin et de probité artistiques : la qualité de leur « métier » est presque toujours excellente, et telle qu'elle aurait de quoi mettre le père de Mozart au niveau des meilleurs musiciens de son temps. Le contrepoint, en vérité, n'y est jamais bien savant : mais, pour simple et scolastique qu'il soit, il a beaucoup de sûreté, et souvent une aisance remarquable. Les règles les plus diverses sont appliquées avec une correction parfaite, et même avec une intelligence très fine de leur utilité. Et ce n'est pas tout. Léopold Mozart, il faut bien le dire, était trop allemand, et aussi trop spécialement violoniste pour avoir le sens du chant vocal ; il écrivait pour les voix, dans ses Oratorios et ses Messes, comme pour des instruments, violons ou autres éléments de l'orchestre, sans se soucier de leurs ressources propres ; et nous aurons continuellement l'occasion de voir les mauvais effets de l'éducation toute instrumentale qu'il a donnée à son fils. Mais chaque fois qu'il a eu à écrire pour des instruments, il l'a fait avec une notion très juste et très délicate de la diversité de leurs rôles ; et ses sonates de clavecin, sous ce rapport, sont aussi exactement accommodées aux habitudes et aux moyens du clavecin que sont adaptées aux ressources des instruments à cordes les parties du violon, de l'alto, et de la basse dans ses symphonies et ses divertissements. Tout ce que peut donner à un musicien la réunion d'une intelligence un peu restreinte, sans doute, mais d'autant plus solide dans son petit domaine, d'une science également restreinte, mais appropriée à l'usage où elle sert, et puis de la plus louable honnêteté professionnelle, Léopold Mozart a eu tout cela, et nous l'a fait voir dans toutes ses œuvres. Le malheur est que celles-ci, faute du moindre élément d'originalité, ou même simplement d'émotion et d'imagination personnelles, ne parviennent pas à vivre, et nous apparaissent comme d'agréables constructions bâties dans le vide, sans aucun fondement stable ni aucune raison d'être.

Cette nullité foncière de la musique de Léopold Mozart est si complète qu'elle en est indéfinissable : mais il suffit, pour la sentir pleinement, de jeter les yeux sur n'importe lequel des ouvrages du père de Mozart, depuis ses messes et ses symphonies, jusqu'aux petits menuets composés pour l'éducation des deux enfants-prodiges. Jamais on n'y trouvera ni une idée originale, ni un sentiment un peu profond, ni rien qui justifie le savant et consciencieux travail que l'on a devant soi. Et tel est, chez Léopold Mozart, le défaut d'invention qu'il ne sait pas même unir entre elles les phrases qu'il élabore à force d'érudition musicale et d'honnête patience : ces phrases se succèdent sans se mêler l'une à l'autre, sans que nous sentions une seule fois qu'elles font partie d'un ensemble vivant.

Aussi comprendra-t-on qu'il ne puisse pas être question, pour nous, d'une influence héréditaire exercée par cet homme, absolument incapable de créer, sur le génie le plus créateur de vie et de beauté musicales que nous connaissions. De naissance, Mozart n'a rien dû à son père ; et ce n'est que sous l'effet de l'éducation paternelle qu'il a pris à Léopold Mozart quelques-unes de ses qualités, comme aussi certains de ses défauts [1]. Au point de vue particulier qui nous occupe en ce moment, l'action de l'œuvre musicale de Léopold Mozart sur l'œuvre de son fils n'a même jamais été très considérable, et a cessé très vite, aussitôt que l'enfant a entrevu d'autres œuvres plus vivantes et plus conformes à sa propre nature. Dès son arrivée à Paris, en 1763, nous le verrons s'affranchir définitivement de l'imitation du style de son père. Tout au plus y a-t-il, dans les œuvres de Léopold Mozart, deux ou trois particularités que la cohabitation du père et du fils a communiquées plus durablement à ce dernier, sauf pour lui à s'efforcer, ensuite, d'en secouer l'habitude. Ainsi nous avons vu déjà que c'est à l'exemple et aux leçons de son père que Mozart devra, durant presque toute sa jeunesse, de traiter la voix humaine comme un instrument, au lieu de se préoccuper de son caractère distinct et purement « vocal ». De même, il est bien à craindre que ce soit l'exemple du père qui ait accoutumé le fils à donner trop peu d'étendue à ses *développements*, dans toute sa musique instrumentale. Pour Léopold Mozart, en effet, depuis le jour où il a adopté le système nouveau des *développements*, ceux-ci n'ont été que des transitions, très courtes, et uniquement destinées à ramener la *rentrée* du premier sujet ; et bien que Mozart, tout de suite, ait conçu le *développement* d'une façon tout autre, bien qu'il y

1. Beaucoup plus considérable doit avoir été, chez le petit Mozart, l'héritage intellectuel et moral de la mère, femme d'une imagination volontiers romanesque, et sans doute aussi supérieure à son mari en délicatesse de sentiments qu'elle lui était inférieure en éducation artistique et littéraire. Mais nous sommes trop peu renseignés sur le caractère et l'esprit de Mme Mozart pour pouvoir déterminer bien au juste l'influence qu'elle a eue sur le génie de son fils.

ait toujours mis le plus profond de son cœur, et que personne ne l'ait égalé pour la richesse musicale et expressive de ses *développements*, le fait est que, jusqu'au bout de sa vie, cette partie du morceau, chez lui, est restée assez courte, sensiblement plus courte que chez Emmanuel Bach ou chez Joseph Haydn : c'est encore là un défaut dont il a été redevable à l'empreinte laissée sur lui par l'œuvre de son père. Et pour ce qui est des qualités qu'il a eues en commun avec son père, celles-ci lui sont beaucoup moins venues du contact des œuvres de Léopold Mozart que de l'influence de son enseignement, de la longue et profonde éducation qu'il en a reçue, aussi bien pendant toute sa jeunesse que pendant les brèves années d'enfance où l'œuvre musicale de son père lui apparaissait encore comme l'unique modèle qu'il avait à suivre.

Ce qu'a été cette éducation, nous pouvons nous en faire une idée très suffisante en lisant l'excellent ouvrage théorique de Léopold Mozart, l'*Ecole du Violon*, publié à Augsbourg en 1756, et qui résume la doctrine du musicien salzbourgeois non seulement sur les procédés particuliers du violon, mais sur l'art musical tout entier.

En premier lieu, Léopold Mozart exige du musicien la patience, la réflexion, la méfiance de soi-même. Il est ennemi de toute virtuosité obtenue au détriment de l'expression ; il ne cesse point de mettre en garde son élève contre le vain et funeste désir de briller, et condamne expressément ce désir même chez les artistes les plus habiles. Dans son horreur de l'artifice, il va jusqu'à préférer le violoniste d'orchestre au joueur de *soli*.

Il entend qu'un bon musicien soit, avant tout, un bon chrétien et un honnête homme, et qu'il soit aussi un bon humaniste, « sachant ce que savent le grammairien et le rhétoricien ». En vertu de quoi nous le voyons enseignant au petit Wolfgang, à côté des leçons proprement musicales, les mathématiques, la grammaire et la littérature allemandes, ainsi que des notions élémentaires de latin et d'italien.

Quant au détail des règles musicales que Léopold Mozart a apprises à son fils, nous aurons l'occasion d'en signaler quelques-unes au fur et à mesure que nous analyserons les premières œuvres de Mozart : mais Léopold Mozart lui-même n'a jamais attaché à ces règles autant d'importance qu'aux préceptes généraux que nous venons de dire ; et non seulement, comme nous l'avons vu, il a toujours suivi les variations du goût dans ses propres ouvrages, mais tout porte à croire qu'il a laissé son fils parfaitement libre de subir l'influence d'autres maîtres plus forts ou plus en vogue que lui, — à la condition cependant que ce ne fussent point ses collègues de la chapelle épiscopale de Salzbourg. Sur ce dernier point la susceptibilité du brave homme était si grande qu'il semble résulter des documents que, même plus tard, ce n'est que malgré son père que Mozart a

découvert le génie et subi l'influence de Michel Haydn : pas une seule fois nous ne voyons que son père l'ait autorisé à recevoir directement des leçons de ce grand homme, qu'il a cependant étudié et imité plus que tous les autres maîtres de son temps, sauf peut-être Jean-Chrétien Bach. Mais ce que Léopold Mozart a profondément implanté dans le cœur de son fils, par delà ces règles accessoires et provisoires, c'est la conception qu'il s'était faite lui-même du rôle, de l'objet, et des devoirs de la musique.

Celle-ci, pour lui comme pour tous les musiciens de son temps, était une véritable langue, destinée à traduire toutes les modes et toutes les nuances des émotions humaines. L'*expression* y était, pour lui, le but principal ; et tout le reste ne venait qu'ensuite, y compris même le plaisir de l'oreille. « Ayez bien soin, disait-il à ses élèves dans son *École du Violon*, de chercher d'abord le sentiment qui a inspiré l'auteur du morceau, ne serait-ce que pour en déduire le rythme de votre jeu ! Ce rythme, c'est le caractère intime du morceau qui, seul, pourra vous le faire deviner. Je sais bien qu'on trouve, en tête des morceaux, des indications de mouvements, comme *Allegro*, *Adagio*, etc. ; mais tous ces mouvements ont leurs degrés, qu'aucune formule ne pourrait vous indiquer... A vous de découvrir les sentiments que l'auteur a voulu traduire, et puis de vous pénétrer vous-mêmes de ces sentiments. Mais encore est-ce à la condition que le compositeur, de son côté, soit un homme de sens, et qui réussisse à choisir, pour chaque passion, des mélodies qui y correspondent. »

Ainsi le petit Mozart s'est trouvé instruit, dès le berceau, à considérer toute « passion » comme pouvant être traduite par une « mélodie correspondante » : et l'on entend bien que le mot « mélodie » désigne ici l'ensemble de tous les éléments de la composition musicale, depuis les rythmes et les tonalités jusqu'aux timbres, jusqu'aux diverses espèces de cadences et de trilles. Tout cela, pour les musiciens d'alors et pour Mozart après eux, avait une signification et un rôle particuliers : tel ton, telle modulation, tel instrument de l'orchestre, étaient réservés à l'expression de tel ou tel sentiment. Et non seulement Mozart, toute sa vie, conformément aux instructions de son père, a tenu la musique pour un langage, mais il est toujours resté fidèle à ces traditions, alors universellement admises et aujourd'hui en grande partie oubliées, sur la valeur expressive propre des divers tons, des divers instruments, etc. L'étude de son œuvre va nous faire voir, par exemple, comment, depuis ses premières sonates jusqu'à ses dernières compositions de 1791, chaque ton a eu pour lui un sens expressif distinct, et, en conséquence, s'est accompagné chez lui de certains procédés distincts dans le rythme et les modulations.

Léopold Mozart et ses contemporains étaient même si pénétrés du caractère expressif de la musique, que, naïvement, ils la croyaient capable d'exprimer toutes choses, et qu'ainsi ils avaient coutume de

l'employer non seulement à traduire des émotions, — ce qui était son rôle naturel, — mais à raconter des histoires ou à peindre des images. De plus en plus se répandait la mode de la musique narrative, comme celle qui avait servi à Kühnau pour mettre en sonates l'Ancien Testament, mais surtout de la musique descriptive, qui se manifestait par des « chasses », des « tempêtes », des « pastorales », etc. Et Léopold Mozart, avec sa foncière médiocrité d'âme et son défaut absolu d'invention purement musicale, était plus porté que personne à suivre cette mode. Nous avons de lui des *Courses de Traîneaux*, des *Glissades de montagne*, des *Noces villageoises*, qui sont la manifestation à la fois la plus formelle et la plus ridicule de cette croyance dans le pouvoir descriptif et narratif de la musique. Pareillement, et toujours d'accord avec ses contemporains, il estimait que la musique pouvait traduire tous les mots du langage parlé ; de sorte que, dans son effort d'expression, il négligeait presque toujours le sentiment général pour s'attacher à traduire successivement chacune des paroles d'un texte ; et c'était assez, par exemple, dans une messe, que le texte contînt le mot *mortuos* pour qu'il se crût obligé de moduler en mineur, à cet endroit, même lorsqu'il s'agissait de célébrer la joie de la résurrection. Et qu'il ait enseigné tout cela à son fils, c'est de quoi nous ne saurions douter ; et que son fils, malgré la répugnance naturelle de son génie pour cette profanation de la beauté musicale, ait eu d'abord beaucoup de peine à secouer la contrainte de l'enseignement paternel, c'est ce que personne ne saurait trouver surprenant. Cependant, telle était la force instinctive de ce génie que, dès son enfance, le petit Mozart s'est refusé à l'emploi de la musique pour décrire des *Glissades* ou des *Noces villageoises*. Même dans ses compositions vocales, il a toujours mis une réserve très caractéristique à peindre des tempêtes, des rugissements de lion, des battements de cœur, etc. Jamais il n'a consenti à traiter ces peintures musicales pour elles-mêmes, à un point de vue simplement descriptif : forcé comme il l'était de recourir à elles, il a du moins tout de suite essayé de les traiter en musicien, c'est-à-dire d'en faire des éléments d'un ensemble, ayant leur beauté et leur expression propres indépendamment de leur portée descriptive. Mais un point sur lequel sa naïveté et son ignorance d'enfant lui ont rendu beaucoup plus difficile la résistance aux leçons paternelles, c'est le point que nous venons de dire, concernant l'habitude de s'attacher trop littéralement au sens des paroles, dans les œuvres de musique vocale. Lorsque, à cet enfant de dix ou douze ans, on confiera la composition d'un opéra, où seront en jeu des passions dont il ne peut avoir encore aucune idée, nous le verrons tâcher de son mieux à suivre du moins le sens des paroles ; et l'expression musicale et pathétique de ses premiers opéras se ressentira de ce fâcheux procédé. Mais de plus en plus, là encore, nous verrons l'ins-

tinct du jeune homme se faire jour à travers l'empreinte de son éducation ; et d'abord le petit Mozart s'affranchira de la traduction littérale des mots dans les rôles très simples des personnages comiques, des soubrettes, des confidents : et puis, peu à peu, à mesure que son cœur se formera et commencera de vivre, nous le verrons renoncer à suivre les mots jusque dans les moments où la tradition lui commandera le plus de les suivre, jusque dans les *mortuos* de ses messes et les « soupirs » des personnages de ses opéras, et les innombrables allusions des poèmes de ceux-ci aux « zéphirs », à la « pluie », à la « mer », etc.

Voilà, en résumé, ce que Salzbourg et les œuvres et les leçons de Léopold Mozart ont appris à l'enfant, en partie pour ses premières années et ses premières œuvres, en partie pour toujours. Quant aux quelques morceaux composés par lui durant la période que nous étudions, ils sont encore d'un genre et d'un caractère si enfantins que leur métier ne nous révèle vraiment rien sur les connaissances musicales de l'auteur à cette époque de sa vie. Aussi bien verra-t-on que la plupart de ces morceaux ne sont que des exercices de l'enfant sur une basse, vraisemblablement proposée par son père. Mais ce qu'ils nous révèlent très clairement, — et surtout si nous les comparons avec les morceaux analogues de Léopold Mozart, qu'ils suivent immédiatement sur le cahier de Salzbourg, — c'est l'extraordinaire différence de nature entre le père et le fils, et combien celui-ci, de naissance, s'est trouvé doué pour imprégner de vie et de poésie jusqu'aux moindres idées musicales qui naissaient dans son cœur.

1. — *Salzbourg, janvier* 1762.

Menuet en fa, pour le clavecin [1].

K. 2.
Ms. perdu.

En 1759, Léopold Mozart, voulant apprendre le clavecin à sa fille, alors âgée de 8 ans, a acheté pour elle un cahier relié, de format oblong, réglé d'avance pour recevoir des notes de musique avec six portées sur chaque page. Ce cahier, dont les restes se trouvent aujourd'hui au Mozarteum de Salzbourg, portait, à la première page, l'inscription française que voici : *Pour le clavecin. Ce livre appartient à Mademoiselle Marianne Mozart*, 1759. Et d'abord Léopold Mozart, à l'intention des leçons de sa fille, a rempli les premières pages du cahier de toute sorte de petits morceaux faciles, dont les uns étaient de sa composition, tandis qu'il y en avait d'autres qu'il avait transcrits de clavecinistes allemands alors en vogue, tels qu'Agrell, Fischer, ou Wagenseil. La plupart de ces morceaux étaient des menuets : mais il y avait aussi des *marches*,

1. On trouvera, page 14, le texte complet de ce morceau.

Nota. —

La lettre K, au début de chacune de nos analyses des compositions de *Mozart*, désigne le numéro de cette composition dans le CATALOGUE de Kœchel.

Tome I — p. 12.

des *scherzos*, des *thèmes variés*, etc. Plus tard, lorsque le petit Wolfgang a commencé à jouer du clavecin, Léopold Mozart lui a fait jouer ces divers morceaux, et a inscrit, au-dessus de chacun d'eux, la date où l'enfant l'avait joué. Ces dates vont depuis « la quatrième année de la vie de Wolfgang » jusqu'au « 6 février 1761 » ; après quoi, sans doute, l'enfant aura été en état de jouer des choses plus difficiles que celles que contenait le cahier. Mais lorsque, au début de l'année suivante, Wolfgang, non content de jouer les morceaux des autres, s'est mis à en composer lui-même, c'est encore sur le beau cahier de 1759 que le père a transcrit les premiers essais de son fils : seulement, suivant toute vraisemblance, il les a transcrits sur les dernières pages du cahier, en laissant un grand espace vide entre eux et les morceaux notés pour Marianne ; car le menuet nº 3, le premier dont on possède l'autographe, a été copié sur la page 64 avec la date du « 11 mai 1762 ». Puis, au fur et à mesure que l'enfant composait d'autres morceaux, le père continuait à les transcrire sur le cahier ; et bientôt les dernières pages se sont trouvées pleines, de sorte qu'il a fallu revenir en arrière, et remplir maintenant les pages blanches du milieu du cahier. C'est ainsi que la première sonate de Mozart, composée en octobre 1763, commençait à la page 60 et se continuait à la page 22. Sans compter qu'à ce moment Mozart s'était déjà mis lui-même à écrire directement ses morceaux sur le cahier, au hasard des pages blanches qu'il y rencontrait çà et là.

Et c'est à cela, sans doute, qu'il convient d'attribuer le misérable état de dépècement où est aujourd'hui ce précieux cahier. Jusqu'au jour où il a été légué au Mozarteum, tous ses propriétaires successifs en ont découpé des pages pour les donner ou les vendre à des collectionneurs d'autographes. A présent, il ne contient pour ainsi dire plus que ce qui est de la main de Léopold Mozart ; et nombre de ses pages ont disparu dont les unes auraient peut-être eu à nous révéler des compositions inédites du petit Mozart, tandis que d'autres nous auraient fait connaître exactement la date de plusieurs des morceaux dont on a conservé des copies.

C'est sur ce cahier que Léopold Mozart avait transcrit le menuet nº 1, avec la mention que son fils l'avait « composé en janvier 1762 ». Sans aucun doute possible, ce menuet est la première œuvre de Mozart que nous connaissions. Il est très simple, avec un seul petit sujet, successivement présenté dans divers tons; et son rythme est tout pareil à celui des menuets de Léopold Mozart, notés au commencement du même cahier. Mais il suffit de le comparer avec ces menuets du père, pour sentir la profonde différence des deux natures, et combien l'enfant, par instinct, a toujours eu le don de faire « chanter » sa musique et de la rendre vivante. Il y a une suite évidente entre les diverses reprises du petit sujet du morceau ; et celui-ci, grâce à elle, d'un bout à l'autre nous apparaît comme un tout organisé, au contraire des juxtapositions inertes que sont toujours les œuvres de Léopold Mozart [1].

1. Nous reproduisons ici, comme témoignage de cette différence instinctive des deux natures, un menuet de Léopold Mozart, dont celui-ci nous apprend que Wolfgang l'a « *joué* dans sa quatrième année », et le nº 1 tout entier, « *composé* par l'enfant en janvier 1762 ».



Menuet de Léopold Mozart.

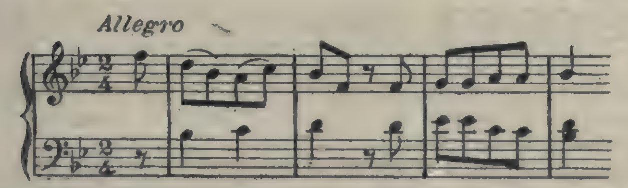
Premier menuet de Wolfgang.

Le style, d'ailleurs, est encore d'une simplicité tout enfantine ; la basse reste sèche et pauvre, se bornant à marquer le rythme. Le seul trait intéressant est la manière dont, dans la reprise de la première partie, l'exposition du sujet s'arrête brusquement sur un point d'orgue et ce même sujet est ensuite répété, en manière de *coda*. Enfin, nous devons noter que, dans ce morceau ni dans aucun de cette période, Mozart n'emploie encore le procédé de la *basse* d'*Alberti*, qui commençait alors à se répandre dans toute l'Europe, et qui consistait à briser les accords de l'accompagnement, de façon à occuper sans arrêt la main gauche pendant que la main droite dessinait le chant. Ce n'est probablement que pendant son voyage de 1763 que l'enfant aura connu ce procédé : car nous le verrons en faire un usage continu dans sa première sonate, du 14 octobre 1763.

2. — *Salzbourg, le 4 mars* 1762.

Allegro en si bémol, pour le clavecin.

K. 3.
Ms. perdu.



Ce petit morceau faisait partie des compositions de Mozart transcrites par son père sur l'album dont nous venons de parler ; et Léopold Mozart avait mis, au-dessus : « *Del Sgre Wolfgango Mozart, 1762, d. 4 martii.* »

Ce second morceau de Mozart est encore presque aussi simple que le premier, notamment pour ce qui concerne la main gauche. Mais il a pour nous l'intérêt d'être, déjà, un *morceau de sonate*, et de nous renseigner sur l'idée que se faisait l'enfant des règles de ce genre particulier. Or nous découvrons, à ce point de vue, que l'enfant, dans l'*allegro* de sonate, emploie déjà le procédé, alors nouvellement inauguré par Philippe-Emmanuel Bach, de la division en trois parties, au lieu de l'ancienne division classique en deux parties : après les deux barres, le morceau nous présente un *développement*, ou fantaisie libre sur les sujets précédents ; et ce *développement* finit par ramener la *rentrée* du premier sujet dans le ton principal. Cette coupe, sur laquelle nous aurons bientôt à revenir plus longuement, et qui d'ailleurs n'allait point tarder à s'imposer dans l'Europe entière, n'était encore employée d'une façon constante, à cette époque, que par les compositeurs de l'Allemagne du Nord : mais Léopold Mozart l'avait adoptée déjà, vers 1760, pour ses sonates de clavecin parues dans les *Œuvres mêlées ;* et il est naturel que son fils l'ait adoptée aussi. Le *développement*, dans son petit *allegro*, est, du reste, court et insignifiant ,comme il l'était dans les mor-

ceaux de Léopold Mozart : après quoi la reprise est un peu variée, toujours à la manière de Léopold Mozart. Mais la particularité la plus curieuse pour nous, dans ce morceau, c'est que la première partie y est faite de deux phrases distinctes, bien qu'elles ne constituent encore qu'un seul sujet, et que la seconde de ces phrases, tout en différant de la première, lui est intimement apparentée, avec le génie qu'aura toujours Mozart pour unir ensemble tous les éléments de son discours musical. Si simple et enfantin que soit cet *allegro*, toute l'âme de Mozart y apparaît déjà.

3. — *Salzbourg, le* 11 *mai* 1762.

Menuet en fa, pour le clavecin.

K. 4.
Ms. perdu.

Comme les morceaux précédents, ce menuet a été transcrit par Léopold Mozart sur l'album de Marianne. Il y porte la mention : *di Wolfgango Mozart, d. 11 may 1762.*

Ici, le progrès de l'enfant est déjà très sensible, au point de vue des idées comme à celui du métier. Le menuet nous offre déjà deux sujets très distincts, dont le second, par une opposition assez ingénieusement accentuée, constitue comme une réponse mélodique au premier ; et déjà, après les deux barres, l'enfant se livre à un véritable petit travail de *développement* modulé, sur le rythme du premier sujet. Tout cela accompagné d'une certaine couleur archaïque, qui semblerait dénoter l'influence passagère, sur le petit Mozart, de quelque menuet ancien d'un maître allemand ou italien. Mais le plus curieux est que, dans ce menuet comme dans les deux suivants, Mozart inscrit sa mélodie sur une basse qui reste à peu près la même pour ces trois menuets : d'où nous pouvons conclure que cette basse lui aura été fournie par son père, comme point de départ de plusieurs exercices successifs de composition ; et par là nous comprenons mieux encore le caractère tout « grammatical », pour ainsi dire, de ces premiers morceaux de l'enfant, écrits sous les yeux du père à la façon de simples « devoirs » d'écolier.

Et pourtant, ce menuet du 11 mai se trouve être déjà d'une forme assez établie pour que nous puissions, à son propos, indiquer la manière dont Mozart se représentait alors les règles du genre. Dans le menuet comme dans le morceau de sonate, la coupe favorite des vieux maîtres italiens était la coupe *binaire*, ou en deux parties : après les deux barres, le musicien reprenait tout de suite son premier sujet dans un autre ton, en le variant à sa fantaisie, ou bien encore lui substituait un sujet nouveau ; et il ne reprenait ensuite que la seconde moitié de la

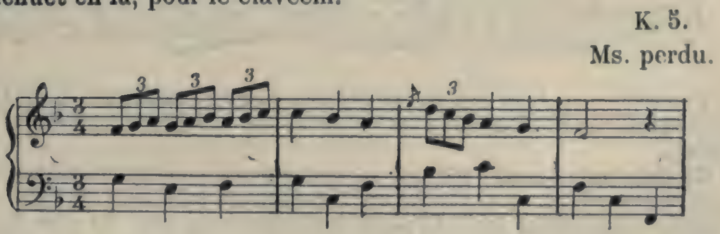
première partie, remise désormais dans le ton principal, de façon que l'étendue totale de la seconde partie fût à peu près équivalente à celle de la première. Mais déjà Sébastien Bach, Krebs, Telemann, et d'autres compositeurs de l'Allemagne du Nord avaient appliqué au menuet l'innovation que Philippe-Emmanuel Bach devait introduire, peu de temps après, dans le morceau de sonate. Ils avaient divisé la seconde partie de leurs menuets en deux sections, dont l'une était un *développement* libre sur les sujets de la première partie, amenant une reprise du premier sujet de celle-ci dans le ton principal. Comme l'on voit, il s'agissait là tout à fait du même procédé que de celui du *développement* avec *rentrée* employé pour la sonate. Or, il est curieux de voir que, aux environs de 1760, tandis que Léopold Mozart, dans ses morceaux de sonate, avait déjà adopté ce procédé nouveau, il restait encore fidèle à l'ancien dans ses menuets, ainsi que nous le prouvent presque tous les menuets écrits par lui sur l'album de sa fille ; et son fils, dans ses premiers menuets, a naturellement suivi son exemple. Lui qui, dans son petit *allegro* du 4 mars 1762, faisait déjà un *développement* régulier avec *rentrée* dans le ton principal, dans tous ses premiers menuets (sauf les nos 1 et 3) il va se conformer encore à l'ancien usage. Après les deux barres, il reprendra, avec de libres variations et extensions, le premier sujet du menuet ; et il ne reprendra ensuite exactement que la seconde phrase de la première partie, transportée maintenant dans le ton principal. Ce n'est que beaucoup plus tard, à Paris, quand il se sera entièrement affranchi de l'influence de son père, qu'il appliquera à ses menuets la coupe du *développement* avec *rentrée* régulière du premier sujet.

Dans le n° 3, comme dans le n° 1, l'enfant fait au contraire une véritable *rentrée*, dans le ton principal, mais avec cette particularité que, au lieu de reprendre tout son premier sujet, il n'en reprend que le début, le répète deux fois, et puis procède à la reprise régulière du second sujet.

4. — *Salzbourg, le* 5 *juillet* 1762.

Menuet en fa, pour le clavecin.

K. 5.
Ms. perdu.



Comme tous les morceaux précédents, ce menuet a été transcrit par Léopold Mozart, avec sa date, sur l'album de Marianne : mais la feuille qui le portait a depuis longtemps disparu.

Par sa coupe, comme nous l'avons dit, ce menuet diffère déjà des deux précédents, et inaugure un type nouveau, qui se retrouvera dans tous les menuets de Mozart jusqu'à l'arrivée de l'enfant à Paris. Au

lieu de reprendre son premier sujet à peu près textuel, dans la seconde partie du menuet, après quelques mesures de *développement*, Mozart, maintenant, ne reprendra plus que la seconde phrase de sa première partie, sauf à rappeler librement la première, en façon de *développement*, aussitôt après les deux barres.

Quant à ce qui est de son style, ce menuet est déjà d'une allure beaucoup plus coulante et plus libre que les précédents, avec une opposition très bien accentuée entre les deux phrases. Mais la seconde de ces phrases, avec son rythme régulier de doubles croches, présente à tel point une apparence de simple accompagnement que nous ne pouvons pas nous empêcher de nous demander s'il n'y avait pas, dans la conception première de Mozart, une petite partie de violon adjointe à cette rédaction du menuet pour le clavecin. Et un autre problème plus curieux encore nous est offert par la ressemblance de la basse de ce menuet avec celle du menuet n° 3, composé deux mois auparavant, et son identité à peu près complète avec la basse d'un autre menuet en *fa* (n° 5) que Mozart composera quelques jours plus tard, le 16 juillet 1762. En effet, il suffit de jeter un coup d'œil sur les trois morceaux pour constater que la basse du menuet n° 5, ne différant guère de celle du n° 3 que par la suppression des premières notes dans la *rentrée*, concorde absolument avec celle du n° 5. D'où nous pouvons conclure, comme nous l'avons dit déjà, qu'il s'agit là d'une basse imposée à l'enfant par son père, en manière d'exercice de composition.

5. — *Salzbourg, le* 16 *juillet* 1762.

Menuet en fa, pour le clavecin.

K. 6.
Ms. perdu.

Minuett

De même que tous les morceaux précédents, ce menuet a été transcrit par Léopold Mozart, avec sa date, sur le cahier conservé à Salzbourg.

Comme nous l'avons dit, ce menuet est composé sur la même basse que le précédent, et doit donc avoir constitué, lui aussi, un petit exercice de composition exécuté par l'enfant sous les yeux du père. Cependant, cette identité de la basse dans les deux menuets n'a pas empêché Mozart de s'essayer ici, une fois encore, à une coupe nouvelle, ou plutôt à une application nouvelle de la coupe adoptée désormais pour ses menuets. Dans ce n° 5 comme dans le n° 4, la seconde phrase seule est reprise, au moment de la *rentrée* : mais tandis que, dans le n° 4, Mozart, après les deux barres, ramenait son premier sujet, modulé et

traité en manière de *développement,* cette fois le voici qui remplace ce rappel par un dessin tout nouveau, d'ailleurs composé sur la même basse, et avec les mêmes modulations, achevant ainsi de se conformer à la méthode italienne de ce que nous appellerons le *développement nouveau :* après quoi, tout à fait régulièrement, il fait sa *rentrée* en reprenant, dans le ton principal, la seconde phrase de la première partie.

Ajoutons que jamais encore, peut-être, les petits morceaux précédents ne nous ont fait voir un progrès aussi considérable, ni aussi décisif. La partie de la main gauche, maintenant, est déjà un peu dépouillée de sa sécheresse et nudité première ; par instants, les deux mains tâchent visiblement à se partager le chant ; et il y a dans tout le menuet, entre le rythme et la mélodie, un lien profond qui donne à ce menuet une unité d'expression tout à fait remarquable. L'exercice de composition commencé dans le menuet n° 3 se trouve, à présent, parfaitement réussi ; et, aussi bien, Mozart lui-même a-t-il dû se rendre compte de la supériorité de ce menuet sur les précédents, puisque nous verrons qu'il l'introduira, en 1764, dans la première des sonates qu'il fera graver.

DEUXIÈME PÉRIODE

L'ENFANT-PRODIGE

(OCTOBRE 1762 — JUIN 1763)

Dès qu'il eut découvert les dons merveilleux de son petit garçon, Léopold Mozart résolut de l'exhiber dans toutes les Cours de l'Europe, comme un véritable « prodige » qu'il était; et certes les premiers voyages de l'enfant, promené de ville en ville dans ces conditions, n'ont pas pu devenir aussi fructueux pour son éducation musicale qu'ils l'auraient été si, au lieu d'avoir toujours à se montrer lui-même, il avait pu s'occuper de voir et d'entendre les bons musiciens qui se trouvaient alors dans chacune des villes où il s'est arrêté. Toutefois, avec l'extraordinaire souplesse et mobilité de ses impressions, tout porte à croire que dès le début, malgré ces conditions défavorables, il a recueilli sur son passage bien des échos qui, sur-le-champ, lui sont entrés dans le cœur, et y ont fait germer de nouvelles idées musicales.

Sa sœur, dans la notice biographique qu'elle a écrite sur lui longtemps après sa mort, affirme que le voyage de Vienne dont nous allons parler a déjà été précédé, sans doute durant l'été de 1762, d'une première « exhibition » de l'enfant à la Cour de Munich : mais aucun souvenir ne s'est conservé de ce voyage, probablement très court et n'ayant pu exercer d'action sur le développement artistique du petit « phénomène ». Voici d'ailleurs, avant tout, le passage du récit de la sœur touchant la période que nous étudions :

Dans la sixième année de Wolfgang, son père a fait avec lui un premier voyage : il l'a conduit à Munich, où les deux enfants se sont fait entendre du prince-électeur. Puis, après un séjour de trois semaines dans cette ville, les Mozart sont rentrés à Salzbourg.

Mais comme les enfants se *perfectionnaient* de plus en plus sur le clavecin, la famille des Mozart entreprit, le 18 septembre 1762, en passant par Passau et Lintz, un voyage à Vienne, où les enfants se produisirent à la Cour impériale peu de jours après leur arrivée. Ils firent également un petit voyage à Presbourg, et rentrèrent à Salzbourg en janvier 1763.

La séance qu'ils donnèrent devant les Majestés impériales avait duré plus de trois heures ; et les grands-ducs et duchesses y avaient également assisté. L'empereur François dit, entre autres choses, à Wolfgang, que ce n'était pas difficile de jouer avec tous ses doigts, mais que ce qui serait plus malaisé, ce serait de jouer ainsi sur un clavecin qu'on aurait recouvert. Là-dessus, l'enfant se mit aussitôt à jouer d'un seul doigt avec la plus grande agilité; après quoi il fit recouvrir les touches, et joua par-dessus un drap, tout à fait comme s'il s'était déjà exercé souvent à ce tour de force.

Mais nous possédons, sur ce voyage de Vienne, d'autres renseignements à la fois plus détaillés et plus sûrs : car les souvenirs de la sœur de Mozart, recueillis près d'un demi-siècle après les faits qu'ils rapportent, sont malheureusement parfois entremêlés d'erreurs. Pour ce premier grand voyage comme pour celui qui allait suivre, Léopold Mozart avait emprunté de l'argent à un ami salzbourgeois, l'épicier Hagenauer, qui demeurait au rez-de-chaussée de la maison natale du petit Wolfgang ; et constamment, durant ces voyages, le père du petit « prodige » écrira aux Hagenauer de longues lettres, afin de les tenir au courant du succès de son entreprise. C'est de ces précieuses lettres que, ici et dans les chapitres à venir, nous allons détacher tous les passages capables de nous éclairer sur l'éducation musicale de Mozart.

La première lettre est datée de Lintz, le 3 octobre 1762. Léopold y raconte que l'enfant s'est fait entendre, à Passau, devant l'évêque du lieu ; et il ajoute que maints protecteurs « sont résolus à nous faire, à Vienne, une réclame énorme ». Dans la seconde lettre, écrite à Vienne le 16 octobre, nous lisons :

Après notre départ de Lintz, nous sommes allés à Ips, où trois moines, qui avaient été nos compagnons dans le coche d'eau, sont allés dire leurs messes dans la chapelle du couvent : alors, pendant ces messes, voilà que notre Woferl s'est arrangé pour grimper jusqu'à l'orgue, et en a si bien joué que les moines fransciscains du couvent, qui étaient en train de dîner avec des invités, se sont précipitamment levés de table, sont accourus à la chapelle, et ont failli mourir d'ébahissement... A la douane viennoise, notre garçon nous a dispensés de la visite : car il s'est aussitôt lié avec le douanier, lui a montré notre clavecin, et lui a joué un menuet sur son petit violon. Depuis notre arrivée, nous avons été à une *académie* du comte Collalto... Dès maintenant on nous réclame partout. Le 10 octobre, pendant que j'étais à l'Opéra[1], j'ai entendu l'archiduc Léopold raconter qu'il y avait à Vienne un petit garçon qui jouait si merveilleusement du clavecin, etc...

Sur notre séance à la Cour, je n'ai que le temps de vous apprendre ceci : c'est que nous avons été accueillis de Leurs Majestés avec tant de

1. Où l'on jouait l'*Orfeo* de Gluck, mais où sans doute le petit Wolfgang n'aura pas accompagné son père.

faveur que, si je vous le racontais en détail, on ne manquerait pas de prendre mon récit pour une fable... Nous sommes restés chez l'Impératrice de trois à six heures ; et l'Empereur m'a emmené dans un salon voisin, pour me faire entendre la façon dont l'infante jouait du violon. Aujourd'hui, après midi, nous allons chez les deux plus jeunes archiducs, puis chez le comte Palffy. Hier, nous avons été chez le comte Kaunitz ; avant-hier chez le comte Kinsky et le comte Udefeld.

De la lettre du 19 octobre, nous nous bornerons à citer le passage suivant : « Aujourd'hui nous sommes allés chez l'ambassadeur de France ; demain nous devons aller chez un certain comte Harrach... Nous avons promis de nous rendre ce soir à une grande *académie*, où se produiront les plus grands virtuoses qui se trouvent en ce moment à Vienne. On nous retient jusqu'à une semaine d'avance, par crainte d'arriver trop tard. Un jour, nous avons été dans une maison de deux heures et demie à quatre heures ; puis un carrosse est venu nous chercher et nous a conduits chez une dame où nous sommes restés jusqu'à cinq heures et demie ; après quoi il a fallu aller chez le comte Kaunitz, d'où nous ne sommes sortis que vers neuf heures. »

Par un véritable miracle, et qui justifiait bien les messes commandées par les Mozart dans diverses églises de Salzbourg, le petit Wolfgang a survécu à une « production » aussi épuisante. Peut-être a-t-il été sauvé de la mort par « une espèce d'attaque de fièvre scarlatine » qui, pendant plusieurs semaines, l'a empêché de continuer la série de ses « séances ». Après quoi il semble bien que l'engouement du public viennois pour le petit « prodige » se soit lassé : car les dernières lettres de Léopold Mozart nous apprennent que, malgré son obstination à ne point quitter Vienne, « les ducats ne veulent plus affluer comme naguère » ; si bien que nos voyageurs, après être encore allés jusqu'à Presbourg en Hongrie, se décident enfin à regagner Salzbourg, où ils arrivent vers le 3 ou 4 janvier 1763.

Aux renseignements fournis par ces lettres s'ajoutent également certains détails significatifs recueillis et publiés par les premiers biographes de Mozart. Nous y voyons par exemple que, dès ce voyage de Vienne et durant toute son enfance, le petit Wolfgang « ne jouait que des danses ou autres bagatelles, quand il avait à se faire entendre de personnes qui ne savaient point la musique ». Pendant sa séance à la Cour viennoise, l'enfant, qui n'était entouré que de courtisans plus ou moins attentifs, demanda hardiment à l'empereur François : « Est-ce que M. Wagenseil n'est pas ici ? Je veux qu'il vienne m'entendre : celui-là comprend ce que je joue ! » Puis, l'Empereur ayant fait venir Wagenseil, le petit Wolfgang dit au vieux maître : « Je suis en train de jouer un de vos concertos ! Il faut que vous me tourniez les pages ! »

Enfin nous ne pouvons nous dispenser de reproduire le récit bien connu d'un musicien de la chapelle de Salzbourg, le trompette

Schachtner, qui rappelle à la sœur de Mozart de quelle façon l'enfant a obtenu de son père l'autorisation d'apprendre le violon :

Tout à fait dans les premiers jours après votre retour à Vienne, où l'on avait fait cadeau à Wolfgang d'un petit violon, notre excellent violoniste M. Wentzl, aujourd'hui défunt, soumit à l'examen de Monsieur votre papa une série de six *trios* qu'il avait composés pendant votre absence ; c'était son premier essai dans la composition. Nous décidâmes donc de jouer ces trios. Votre papa devait faire la basse sur son alto. Wentzl, le premier violon, et moi, le second. Or, voici que Wolfgangerl demande qu'on lui permette de faire le second violon ! Votre papa repoussa naturellement une demande aussi insensée, car le petit n'avait pas eu la moindre leçon de violon, et son père le croyait tout à fait hors d'état de jouer quoi que ce fût sur cet instrument. Alors Wolfgang : « Mais, papa, pour faire la partie de second violon, on n'a pas besoin d'avoir appris ! » Et comme votre papa, là-dessus, lui ordonnait de s'en aller au plus vite et de nous laisser tranquilles, voilà Wolfgang qui se met à pleurer amèrement, tout en s'apprêtant à sortir avec son violon ! Et moi, par pitié, je prie qu'on le laisse jouer avec moi, si bien que votre papa finit par lui dire : « Eh ! bien, soit ! Joue avec M. Schachtner, mais si doucement qu'on ne t'entende pas ; sans quoi je te fais sortir sur-le-champ ! » Ainsi fut fait, Wolfgang se mit à jouer avec moi. Mais bientôt je découvre, à ma grande stupeur, que je suis absolument superflu. Je pose mon violon sur mes genoux, et je regarde Monsieur votre papa à qui cette scène lui avait fait monter des larmes dans les yeux. C'est de cette façon que l'on joua les six trios ! Et, quand ce fut fini, nos éloges donnèrent à Wolfgang tant d'audace qu'il nous déclara qu'il pourrait jouer aussi le premier violon. Nous en fîmes l'essai par plaisanterie, et nous faillîmes mourir de rire, à le voir jouer sa partie avec une foule de mauvaises positions et de maladresses, mais, tout de même, sans rester une seule fois à court jusqu'au bout du morceau.

Ce récit, de même que ceux de la sœur de Mozart, n'est malheureusement pas d'une exactitude parfaite : et sûrement, en tout cas, Schachtner se trompe lorsqu'il nous parle d'un « petit violon que Wolfgang a reçu en cadeau pendant son séjour à Vienne », puisque nous avons lu, dans une lettre de Léopold, que, dès son arrivée à la douane viennoise, « Woferl a joué un menuet sur son petit violon ». Pareillement, c'est à titre de simple curiosité que nous reproduisons encore un autre passage de la relation de Schachtner, nous montrant Wolfgang occupé, dès l'âge de cinq ans, à composer un concerto de clavecin :

Un jour, après l'office du jeudi, comme je montais chez vous en compagnie de Monsieur votre père, voilà que nous voyons le petit Wolfgang (il avait alors quatre ans) tout occupé à écrire quelque chose.

Papa : Que fais-tu là ? — Wolfg : Un concerto pour le clavecin ; je vais

avoir bientôt achevé la première partie ! — Papa : Fais voir ! — Wolfg : Mais je n'ai pas encore tout à fait achevé ! — Papa : Fais voir tout de même ! Cela doit être quelque chose de joli !

Et son papa lui prit le papier, et me montra un brouillis de notes de musique, dont la plupart étaient écrites sur des taches d'encre toutes frottées et étendues (car le petit Wolfgang, par inexpérience, plongeait toujours sa plume jusqu'au fond de l'encrier, d'où résultait à chaque fois un gros pâté : mais lui, résolument, il étendait le pâté avec le plat de la main, pour le sécher, et écrivait par-dessus). Nous commençâmes donc par rire de cet apparent *galimatias* ; mais votre papa porta ensuite son attention sur la chose essentielle, sur les notes, sur la manière de composer. Et longtemps il se tint tout raide, en contemplation devant la feuille de papier ; après quoi je vis des larmes, larmes d'émerveillement et de joie, tomber de ses yeux. « Voyez donc, Monsieur Schachtner, me dit-il, comme tout est justement et régulièrement bien posé ! Par malheur, il n'y a rien à en faire, car le morceau est si difficile que personne ne serait en état de le jouer. » Ce qu'ayant entendu, le petit Wolfgang : « Mais, papa, aussi est-ce un concerto : il faut qu'on étudie beaucoup pour arriver à le jouer ! Tiens, voici comment ça doit aller ! » Et il se mit à jouer, mais ce fut tout juste si nous pûmes deviner ce qu'il avait eu en tête.

Tout cela, il faut bien l'avouer, ne nous instruit que très vaguement des progrès accomplis par le petit Wolfgang durant cette période, où il semble même que l'enfant ait tout à fait interrompu ses essais de composition, à moins que l'on veuille classer pendant ou après le voyage de Vienne un menuet avec trio, n° 6, au sujet duquel la sœur de Mozart se trompe sûrement en nous le présentant comme écrit « dans sa cinquième année ». Depuis que Léopold Mozart avait conçu le projet d'assurer la fortune de ses enfants, et la sienne propre, en exhibant les deux petits virtuoses dans toutes les Cours de l'Europe, l'éducation de Wolfgang avait cessé d'être un jeu, pour se transformer en un entraînement régulier et continu ; et les résultats de cet entraînement nous apparaîtront lorsque bientôt, à Munich, à Francfort, à Mannheim, à Bruxelles, et à Paris, nous verrons la variété merveilleuse qu'aura déjà revêtue le talent d'exécution du petit garçon. Non seulement celui-ci, au cours de cette année de préparatifs, acquerra une habileté remarquable sur le clavecin ; non seulement il aura profité de la permission d'apprendre le violon jusqu'à se trouver en état, le 13 juillet 1763, d'exécuter un concerto de violon en présence de l'Électeur de Bavière ; et non seulement, quelques semaines plus tard, le clergé et les musiciens d'Heidelberg décideront de commémorer, par une inscription gravée au mur d'une église, l'art incomparable avec lequel l'enfant-prodige salzbourgeois aura déchiffré et improvisé sur l'orgue de ladite église : il n'y a pas jusqu'aux principes de l'harmonie et de la composition que Mozart, à Vienne et après son retour, n'ait étudiés déjà très sérieusement. De

cela nous trouverons la preuve dans les premiers morceaux qu'il composera en octobre et novembre 1763, au sortir de cet intervalle tout consacré à son apprentissage professionnel ; et nous possédons en outre, depuis peu, un document des plus intéressants qui nous initie de plus près à ces études de composition du petit Mozart. C'est un gros cahier manuscrit où Léopold Mozart, à partir du 31 octobre 1762, a transcrit pour son fils une foule de morceaux des genres les plus divers, expressément pour habituer l'enfant aux règles de ces genres : un cahier qui correspond tout à fait, dans le domaine de la composition musicale, à ce qu'était naguère l'album où le musicien salzbourgeois avait recueilli d'autres petits morceaux destinés à exercer son fils dans le jeu du clavecin.

Ce cahier, dont l'existence nous a été révélée par M. R. Genée dans les *Mittheilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin* de mars 1908, porte, sur le revers de sa première page, l'inscription suivante : « A mon cher fils Wolfgang-Amédée, pour sa sixième fête, son père Léopold Mozart. A Salzbourg, le 31 octobre 1762. » Le 31 octobre est, en effet, la fête de saint Wolfgang, et ainsi la date de cette dédicace se trouve confirmée. Mais il n'en va pas de même quant à l'indication du lieu, puisque les Mozart, le 31 octobre 1762, ne se trouvaient certainement pas à Salzbourg, mais bien à Vienne. Il y aurait là de quoi jeter un doute sur l'authenticité du cahier si, dans le *fac simile* de l'inscription reproduit par M. Genée, nous ne découvrions très évidemment que le mot « Salzbourg » a été écrit plus tard, à côté de la date susdite, et que l'écriture de ce mot est absolument différente de celle de la date, ainsi que du reste de l'inscription, — une écriture hésitante et tremblée de vieillard, tandis que tous les autres mots révèlent une main d'une sûreté parfaite. Aussi ne nous paraît-il pas contestable que le bon Léopold Mozart, dans sa vieillesse, aura voulu compléter une inscription datant des premières années de son cher fils, et se sera imaginé avoir commencé le cahier en question à Salzbourg, oubliant qu'il l'avait sans doute acheté, — et sûrement commencé, — à Vienne.

Pareillement, aucune discussion n'est possible sur l'objet de ce cahier, dont on a prétendu qu'il était destiné, lui aussi, à servir pour les études de clavecin de l'enfant. Le cahier contient, au début de chacune des séries dont nous allons parler, une *aria* avec les paroles du chant ; il contient un « morceau de trompette », un « morceau de cor de chasse », et maintes autres pièces qui, certainement, ne sont point faites pour apprendre le clavecin. En réalité, comme nous l'avons dit, c'est pour familiariser l'enfant avec les règles des divers genres musicaux, depuis l'*aria* et la *sonate* jusqu'aux susdits « morceaux de trompette ou de cor de chasse », que Léopold Mozart s'est amusé à transcrire une foule de petites pièces, — 126 en tout, — choisies à dessein dans les genres et avec les

aspects les plus divers, de façon que Wolfgang se trouvât désormais en état de composer à son tour n'importe quel petit morceau d'un genre donné.

Sur une vingtaine de ces 126 pièces, Léopold Mozart a inscrit le nom des auteurs. C'est ainsi que nous trouvons, dans le recueil, dix pièces du vieux Telemann, — le plus souvent cité sous son pseudonyme italien de « Melante » —; deux menuets et une marche sont du « Signor Bach », — c'est-à-dire du grand claveciniste contemporain Philippe-Emmanuel Bach —; un *menuet avec trio* et un *menuet alternatif* sont « du Signor Balthasar Schmidt », organiste et claveciniste de Nuremberg qui avait publié, aux environs de 1730, plusieurs recueils d'*Exercices de clavecin*; le célèbre Hasse, lui, ne figure dans le recueil qu'une seule fois, avec une charmante *Polonaise*. En outre, nous rencontrons des morceaux intitulés *Marche de Bredau* ou *Menuet de Bataille*, qui sont évidemment extraits d'œuvres du temps, comme aussi un « *mourqui* par M. Boise ». L'œuvre la plus importante du recueil, une *sonatine* en quatre morceaux, est de la composition de Gottfried Kirchhoff (1685-1746), honnête musicien saxon qui avait également publié de nombreux recueils de clavecin destinés aux débutants. Enfin chacune des vingt-cinq séries, à l'exception de deux, commence par une *aria* de chant extraite soit d'un *Recueil de chants religieux* ou d'un *Nouveau recueil de chants*. Sans compter qu'il suffit de jeter les yeux sur les morceaux non revêtus d'un nom d'auteur, avec l'extrême variété de leurs styles, et souvent leur naïve et piquante originalité, pour découvrir que ce sont là des œuvres que Léopold Mozart s'est borné, tout au plus, à simplifier ou à réduire, afin de les rendre plus accessibles à son petit garçon.

Dans sa touchante ingénuité, l'excellent musicien salzbourgeois a, de plus, imaginé de donner à cette longue série de petits morceaux une apparence plus variée au moyen d'un procédé qui, d'ailleurs, allait être employé, un siècle plus tard, par Hans de Bülow pour l'exhumation d'une série de *sonates* en un morceau de Domenico Scarlatti. Au lieu de juxtaposer simplement ces airs, marches, polonaises, et menuets, provenant des sources les plus diverses, il en a constitué des sortes de *suites*, au nombre de vingt-cinq, presque toutes commençant par l'*aria* susdite, pour offrir ensuite une disparité infinie aussi bien dans le nombre que dans la nature des morceaux. Ainsi la première suite, en *ut* majeur, est formée de l'*aria*, de la sonatine du Signor Kirchhoff, et d'un *contentamento* (ou *toccata*). La seconde, dans le même ton, contient une « courante de forge », — sans doute avec une imitation de bruits de marteau, — un menuet de Telemann, et une *polonaise*. La quatrième, en *ut* mineur, nous offre, au contraire, jusqu'à onze morceaux : l'*aria*, une marche, un menuet, un scherzo, une polonaise, un *lied avec paroles*, une *chan-*

son de chasse (sans paroles), un troisième menuet, et un « morceau de trompette ». Quant aux tons, Léopold s'est efforcé de suivre la progression ordinaire, employée notamment par Sébastien Bach dans plusieurs de ses séries instructives : commençant par l'*ut* majeur et l'*ut* mineur pour aboutir au *si* bémol majeur et au *si* mineur. Ajoutons que le genre du *rondeau* n'est représenté que par un « rigaudon en rondeau », que l'une des *suites* se termine, assez étrangement, par une *entrée*, et que plusieurs des morceaux portent l'appellation de *mourqui*, désignant des pièces où la main gauche procède constamment par octaves brisés, — ce qui était déjà comme une préparation au prochain envahissement de la musique de clavecin par la trop fameuse « basse d'Alberti ».

Ainsi Léopold Mozart initiait son fils aux règles et traditions des principaux genres musicaux : mais le choix qu'il faisait de ces genres nous fait voir, avec une évidence parfaite, à quel point le brave homme était peu au courant de la mode musicale de son époque. Dans un temps où la sonate était en train de se substituer triomphalement à toutes les formes anciennes, ce n'était qu'à titre exceptionnel, une seule fois, que le père de Mozart l'admettait parmi ses cent vingt-six pièces, et sous les espèces bien médiocres de la « sonatine du Signor Kirchhoff ». Tout le reste n'était qu'allemandes, polonaises, gigues, et passepieds, sans compter les menuets et les marches, c'est-à-dire des genres désormais surannés et ne pouvant guère permettre à l'enfant de rivaliser avec les compositeurs de toute race qu'il rencontrerait durant ses voyages. Aussi ne serons-nous pas surpris de voir l'empressement passionné avec lequel, en octobre 1763, à Bruxelles, l'enfant se mettra à imiter les sonates parisiennes d'Eckard, aussitôt qu'un heureux hasard les lui fera tomber sous la main. Et il semble bien résulter de tout cela que, pendant son séjour à Vienne, Mozart n'aura guère profité de la rencontre des maîtres locaux, tels que ce charmant et savant Wagenseil à qui il a demandé de tourner les pages d'un de ses concertos. Des menuets et de simples petites polonaises, voilà ce qui représentait alors, pour lui, toute la composition musicale !

Et, tout compte fait, nous devons nous féliciter de ce qu'il en ait été ainsi : car, si même Léopold Mozart ne s'est borné à choisir ces petites pièces archaïques que par ignorance du mouvement nouveau, son choix n'en a pas moins eu pour effet de restreindre utilement la curiosité artistique de son fils, à un âge où le contact familier d'œuvres plus hautes aurait risqué de troubler son cerveau et son cœur enfantins. Et puis il est sûr que ces petits morceaux, sous l'allure démodée de la plupart d'entre eux, se trouvaient être d'excellente musique, à la fois savante et modeste, toute imprégnée encore des fortes traditions du vieux contrepoint, et présentant au petit garçon un aliment artistique infiniment plus sain que celui

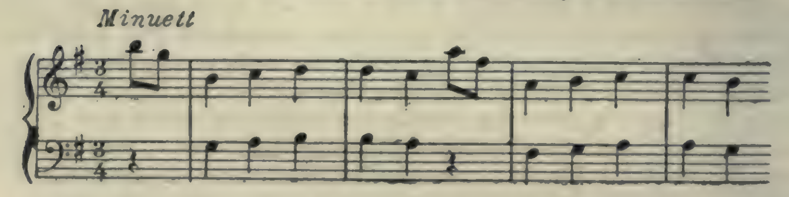
qu'allaient lui offrir les sonates même d'un Eckard ou d'un Chrétien Bach. De telle façon que l'influence de ce cahier sur son apprentissage de musicien a dû être, au fond, des plus salutaires, ne serait-ce que par le contrepoids qu'elle installait en lui à l'influence, plus « moderne », mais beaucoup plus séduisante et plus dangereuse des modèles, que devait lui révéler chacune des étapes de son grand voyage des années suivantes.

6. — *Vienne ou Salzbourg, entre octobre* 1762 *et juin* 1763.

Menuet en sol, avec trio en ut, pour le clavecin.

K. 1.

Ms. aut. au Musée municipal de Salzbourg.



Ce double menuet passe généralement pour la première œuvre que nous ayons de Mozart : hypothèse qui s'appuie sur l'autorité de la sœur du maître. En effet, celle-ci, sur l'autographe du morceau, — qui appartient aujourd'hui au Musée Municipal de Salzbourg, — a écrit : « La soussignée atteste que cette pièce a été composée par son frère, et écrite ici de sa propre main, dans sa cinquième année. — M. A. baronne de Berthold-Sonnenburg, née Mozart. » Et cependant il suffirait de jeter un coup d'œil sur ce morceau, en comparaison du menuet que nous savons être de janvier 1762 (n° 1), pour reconnaître que, écrivant ces lignes très longtemps après, la sœur de Mozart s'est trompée d'un an, et que le double menuet en question est sûrement postérieur au premier menuet connu de 1762. On sait, du reste, que, de très bonne heure, Léopold Mozart avait pris l'habitude de rajeunir son fils d'un an, et que, pour lui, par exemple, l'année 1764 était la « septième » de l'enfant. Et puis, si vraiment ce double menuet avait été « la première composition de Mozart », Marianne, n'aurait pas manqué de se le rappeler, et de le dire dans son attestation.

Le fait seul du *double menuet* suffit à prouver une maturité plus grande chez un enfant qui, d'ordinaire, ne faisait encore que des menuets simples, à la façon de ceux de son père, qu'il avait appris à jouer dans l'album susdit.

L'emploi du mot *trio*, pour désigner le second menuet, pourrait même faire supposer que le n° 6 a été écrit beaucoup plus tard : car nous verrons que, à Paris et à Londres, l'enfant restera fidèle à l'ancien usage, pratiqué également par son père, et consistant à appeler le *trio : Menuetto II*. Mais le cahier susdit, où Léopold Mozart, pendant son séjour à Vienne en 1762, a commencé à recueillir pour son fils des modèles

des genres divers de composition, nous apprend que, à ce moment, les Mozart ont déjà connu l'appellation de *trio* pour le second menuet : car bien que tous les menuets du recueil, excepté deux, figurent seuls, comme ceux que le petit Mozart a composés jusque-là, dans les deux menuets suivis d'un second menuet ce dernier est appelé *trio*. Ainsi la *suite* XVII, en *sol* majeur, nous offre un « menuet et trio » de Balthazar Schmidt, et, dans la suite X en *mi* majeur, le troisième morceau est un menuet, tandis que le quatrième et dernier, — d'ailleurs sans indication de reprise du précédent, — s'appelle *trio*. Aussi tout porte-t-il à penser que c'est à Vienne que les Mozart auront découvert la mode nouvelle, avant de l'oublier de nouveau au contact des musiciens de Paris et de Londres.

Mais en tout cas, pour en revenir au n° 6, la langue musicale de ce double menuet indique une habileté et une sûreté que nous ne trouvons encore dans aucune des œuvres précédentes. La partie de la main gauche, notamment, comporte déjà des accords, des traits, et même un petit travail de contrepoint. Le style, d'autre part, est plus chantant, et déjà tout moderne. La coupe est encore celle des menuets précédents, sans *rentrée* du premier sujet dans le ton principal : mais elle est traitée, elle aussi, avec plus de liberté et de variété. Enfin le profond besoin d'unité artistique de Mozart l'a poussé, ici, à composer toutes les quatre parties de ses deux menuets sur une même phrase, dont les variations ont un charme à la fois ingénu et très vif.

A tout cela s'ajoute que ce morceau ne provient pas du cahier de Salzbourg, mais est écrit sur un papier à huit portées, que Mozart, dans sa jeunesse, n'a employé que très rarement. Et de tout cela nous serions assez tentés de conclure que c'est seulement pendant son séjour à Vienne, à la fin de 1762, ou même peut-être après son retour à Salzbourg, que Mozart aura composé son double menuet, — ayant appris à Vienne la mode nouvelle d'accoupler ensemble deux menuets, ainsi qu'il le fera presque toujours depuis lors.

TROISIÈME PÉRIODE

LES PREMIÈRES ÉTAPES DU GRAND VOYAGE

MUNICH, AUGSBOURG, STUTTGART, MANNHEIM, BRUXELLES ET PARIS

(JUIN-NOVEMBRE 1763)

I

C'est le 9 juin 1763 que Léopold Mozart et sa femme, accompagnés de leurs deux enfants, ont commencé le grand voyage dont l'objet principal était d'exhiber les petits « prodiges » devant les Cours de Versailles et de Londres. Nous allons d'abord, pour ce voyage, comme nous avons fait pour celui de Vienne, citer, dans la série des lettres de Léopold Mozart aux Hagenauer, tous les passages capables de nous éclairer sur les impressions ou l'éducation musicales de l'enfant.

De Wasserbourg, petite ville bavaroise où un accident de voiture avait arrêté les Mozart dès le lendemain de leur départ, Léopold écrivait le 11 juin : « Pour nous distraire, nous sommes montés à l'orgue de l'église, et j'ai expliqué à Wolfgang le mécanisme des pédales. Aussitôt il s'est mis à l'épreuve ; écartant le tabouret, il a préludé, debout, et le voilà qui attaque les pédales, et aussi habilement que s'il s'y était exercé depuis plusieurs mois ! » A Munich, le 13 juin, ou plutôt au château de Nymphenbourg, en présence de l'électeur de Bavière, l'enfant exécute (ou peut-être déchiffre) un concerto de violon, avec des cadences improvisées. « Le lendemain et le jour suivant, nous avons donné des séances chez l'archiduc Clément. » En somme, le séjour à Munich paraît avoir été des plus fructueux, au point de vue financier : mais son seul événement musical que nous connaissions est la rencontre, par les Mozart, du violoniste Tomasini, pour qui Joseph Haydn devait bientôt composer d'admirables concertos de violon. A Augsbourg, patrie de Léopold Mozart, où les voyageurs se sont attardés pendant deux semaines, les lettres de Léopold Mozart nous parlent seulement du peu d'affluence aux concerts des enfants-prodiges. Plus importantes sont

ses lettres de l'étape suivante, à Ludwigsbourg, qui était le Versailles des ducs de Würtemberg.

En arrivant à Plochingen, — écrit Léopold Mozart, de Ludwigsbourg, le 11 juillet, — nous avons appris que le duc s'apprêtait à partir pour la chasse. Nous nous sommes donc rendus ici, pour le trouver encore, au lieu d'aller à Stuttgart. Le 10, je me suis entretenu avec le maître de chapelle Jommelli et l'intendant général Pœllnitz : mais j'ai dû constater qu'il n'y avait rien à faire. Tout cela m'apparaît clairement comme une machination de Jommelli, qui se donne toutes les peines du monde pour fermer aux Allemands l'accès de cette Cour.

J'ai entendu ici un certain Nardini, que personne ne dépasse pour la beauté, la pureté, l'égalité du son, et dans le goût chantant ; mais il n'a rien joué de très difficile.

Vient ensuite Schwetzingen, qui était la résidence de l'Électeur palatin, et où les Mozart ont pris contact avec le fameux orchestre de Mannheim. Malheureusement la lettre de Léopold Mozart relative à ce séjour ne nous fournit que les maigres renseignements que voici :

Hier (le 18 juillet) une *académie* a été donnée ici à cause de nous : elle a duré de cinq heures à neuf heures. J'ai eu le plaisir d'entendre, à côté de remarquables chanteurs et cantatrices, un flûtiste merveilleux nommé Wendling. L'orchestre de Mannheim est, sans conteste, le meilleur de toute l'Allemagne : rien que des jeunes gens, mais tous de bonnes mœurs, ni joueurs ni buveurs, si bien que leur conduite n'est pas moins estimable que leurs productions. Mes enfants ont affolé toute la population d'ici... La comédie française qu'on y entend est excellente, surtout pour ce qui regarde les ballets, ainsi que la musique.

De Mayence, le 3 août, Léopold Mozart écrit : « Nous avons fait une excursion à Heidelberg, où notre Wolfgang a joué de l'orgue si merveilleusement, dans l'église du Saint-Esprit, que les autorités de l'endroit ont décidé de faire placer une inscription en souvenir d'un tel prodige. A Worms, nous avons donné une séance chez le baron Dalberg. » De Francfort, le 13 août : « Nous n'avons pas pu être admis auprès de l'électeur de Mayence, qui était malade. Mais nous avons donné, dans cette ville, un concert à l'hôtel du Roi de Rome, après quoi nous sommes venus ici. »

Seconde lettre de Francfort, le 20 août : « C'est le 18 qu'a eu lieu notre premier concert ici. Tout le monde a été émerveillé. Que Dieu nous donne la santé, et chacune des villes où nous nous arrêterons éprouvera le même émerveillement. » De Coblence, le 21 septembre : « Avant notre départ définitif de Mayence, j'ai dû encore organiser un concert pour la noblesse... Ici, nous fréquentons beaucoup la maison du baron Kerpen. Il a sept fils et deux filles, qui, presque tous, jouent du clavecin, et dont les uns jouent aussi du violon ou

du violoncelle, tandis que d'autres chantent. » Enfin la dernière lettre avant l'arrivée à Paris est datée de Bruxelles, le 17 octobre :

A Bonn, le prince Électeur était absent. A Aix-la-Chapelle, nous avons rencontré la princesse Amélie, sœur du roi de Prusse : mais elle n'a pas d'argent. Elle nous a conseillé de nous rendre à Berlin, plutôt qu'à Paris : mais c'est à quoi je n'ai pas pu me décider. Ici, le prince Charles m'a fait dire lui-même qu'il désirait entendre mes enfants : de telle sorte que je ne puis ni quitter Bruxelles, ni y donner un concert public, aussi longtemps que ce prince n'aura pas fixé un jour pour notre séance... Du moins j'ai l'espoir de gagner beaucoup d'argent lundi prochain, où aura lieu un grand concert (probablement privé)... Et que si Salzbourg, jusqu'à notre départ, a déjà entendu avec admiration le jeu de mes enfants, ceux-ci le mettront tout à fait dans la stupéfaction, lorsque Dieu nous permettra de revenir auprès de vous.

Une lettre de Paris, le 8 décembre, nous apprend que les voyageurs ont pu enfin, à Bruxelles, « donner un grand concert où a assisté le prince Charles », après quoi ils sont partis de cette ville «parmi les tristes adieux d'un grand nombre d'excellents amis ». Le 18 novembre, ils sont arrivés à Paris, où le chapitre suivant nous révélera la suite des impressions de voyage de Léopold Mozart.

Pour les diverses étapes dont nous venons de parler, il convient que nous tirions encore quelques menus renseignements complémentaires de la relation de Marianne Mozart. Celle-ci nous apprend, par exemple, que les enfants ont donné deux concerts à Augsbourg, deux à Mayence, quatre à Francfort, et un à Aix-la-Chapelle, comme aussi un seul à Bruxelles. « Dans la plupart des autres endroits, ajoute-t-elle, les Mozart ne se sont arrêtés que le temps nécessaire pour voir les curiosités que ces endroits pouvaient contenir. »

D'autre part, nous possédons quelques témoignages contemporains du succès de ces exhibitions dans les diverses cités allemandes, sous la forme d'articles des journaux locaux : mais la plupart de ces articles se bornent à des compliments banals, peut-être directement inspirés par Léopold Mozart. Le seul document précieux à retenir est un long prospectus composé par le maître de chapelle salzbourgeois à Francfort, pour annoncer au public l'*académie* du 30 août. De la façon la plus instructive, ce naïf « boniment » nous renseigne à la fois sur les tours de force habituels de Wolfgang et sur l'état général de ses connaissances musicales à ce moment du voyage. Aussi le prospectus mérite-t-il d'être cité tout entier :

L'admiration universelle qu'éveille dans les âmes de tous les auditeurs l'habileté, — jamais encore vue ni entendue à un pareil degré, — des deux enfants du maître de chapelle du prince-archevêque de Salzbourg, M. Léopold Mozart a eu pour conséquence déjà une triple répétition du concert qui ne devait d'abord être donné qu'une seule fois.

Oui, et c'est cette admiration universelle, jointe au désir exprès de plusieurs grands connaisseurs et amateurs de notre ville, qui est cause que, aujourd'hui mardi 30 août, à six heures du soir, dans la salle Scharf, Montagne Notre-Dame, aura lieu un dernier concert, mais cette fois irrévocablement le dernier. Dans ce concert paraîtront la petite fille, qui est dans sa douzième année, et le petit garçon qui est dans sa septième. Non seulement tous deux joueront des concertos sur le clavecin ou le piano, — et la petite fille même, jouera les morceaux les plus difficiles des plus grands maîtres : mais en outre le petit garçon exécutera un concerto sur le violon ; il accompagnera au piano les symphonies ; on couvrira d'un drap le *manual* (ou la *tastature*) du piano, et par-dessus ce drap l'enfant jouera aussi parfaitement que s'il avait les touches devant les yeux, il reconnaîtra aussi, sans la moindre erreur, à distance, tous les sons que l'on produira, seuls ou en accords, sur un piano, ou sur tout autre instrument imaginable, y compris des cloches, des verres, des boîtes à musique, etc. Enfin il improvisera librement, (aussi longtemps qu'on voudra l'entendre, et dans tous les tons qu'on lui proposera, même les plus difficiles), non seulement sur le piano, mais encore sur un orgue, afin de montrer qu'il comprend aussi la manière de jouer de l'orgue, qui est tout à fait différente de la manière de jouer du piano. Le prix d'entrée sera d'un petit thaler par personne. On peut se procurer des billets à l'*Auberge du Lion d'Or*.

II

Tels sont les principaux documents écrits que nous possédons sur cette première partie du grand voyage. Il faut maintenant que nous en dégagions rapidement les conclusions historiques et biographiques qu'ils peuvent nous offrir, touchant les impressions recueillies par le petit Mozart au cours de ces diverses étapes, ainsi que le profit instructif qu'elles ont pu lui laisser.

A Augsbourg, d'abord, — puisque nous avons parlé déjà du peu d'importance musicale de l'arrêt à Munich, — Léopold Mozart n'a pu manquer de conduire son fils chez l'éditeur de son *École du Violon*, Lotter, qui avait publié un grand nombre d'œuvres pour clavecin et pour chant de divers compositeurs italiens, et notamment un recueil très intéressant de trente *Arias pour orgue ou clavecin* du maître padouan Joseph-Antoine Paganelli. Le style de ce maître était déjà celui de la nouvelle école italienne, avec un caractère mondain très marqué ; et Paganelli, entre autres procédés de date récente, faisait un usage à peu près incessant de celui de « la basse d'Alberti », consistant à occuper la main gauche par des accords brisés en croches ou en doubles croches. Certainement le petit Mozart, pendant son séjour à Augsbourg, a dû connaître ce recueil, ainsi que d'autres œuvres italiennes fraîchement publiées chez Lotter. Sa première sonate, qu'il va commencer à Bruxelles au mois d'octobre, nous fera voir plus d'un point de ressemblance avec les morceaux de Paganelli.

A Stuttgart, et à Ludwigsbourg, où arrivèrent ensuite nos voyageurs, la musique italienne était particulièrement florissante. Il y avait là, à la tête de la chapelle grand-ducale, un des maîtres les plus originaux et les plus savants de cette musique, le napolitain Jommelli. Mais Léopold Mozart, avec sa fâcheuse habitude de se méfier de tout le monde, s'est mis en tête, comme on l'a vu, que Jommelli était jaloux du talent de son fils ; et ainsi il a empêché celui-ci de prendre contact avec un des hommes qui auraient eu le plus de choses à lui enseigner. Du moins savons-nous que l'enfant a rencontré et entendu le violoniste Nardini, élève et successeur de Tartini. On a lu l'éloge que Léopold Mozart lui-même n'a pu s'empêcher d'accorder à ce « Welche ». Le petit Wolfgang, à cette date, était précisément passionné pour l'étude du violon : on conçoit sans peine quelle source de ravissement et d'inspiration a dû être pour lui la découverte de ce « goût chantant » que la musique de son père était, certes, la moins faite du monde pour lui révéler.

Enfin la séance donnée par les Mozart, ou plutôt avec leur collaboration, au château de Schwetzingen, la résidence d'été de l'Électeur palatin, n'a pu manquer d'être, pour l'enfant, la plus précieuse et la plus féconde de toutes ces leçons de son voyage. Il a entendu là ce fameux orchestre de Mannheim qui, privé désormais de son chef Stamitz l'aîné, mort en 1757, n'en restait pas moins fidèle à la discipline que ce maître lui avait imposée. C'était incontestablement le meilleur orchestre de l'Europe, à la fois pour la fusion d'ensemble de toutes les parties et pour la manière de mettre en valeur les ressources propres des divers instruments. Afin de répondre au goût de l'électeur Charles-Théodore, qui adorait la musique instrumentale, les musiciens de Mannheim avaient pris l'habitude d'attacher à l'exécution orchestrale le même souci de perfection que l'on avait coutume d'attacher aux ensembles vocaux. La lettre de Léopold Mozart, où il exprime ingénument sa surprise et son admiration pour cet orchestre de Mannheim, nous apparaît comme un reflet certain de l'énorme impression qu'à dû éprouver le petit Wolfgang en entendant, pour la première fois, un orchestre où tous les instruments, sans rien perdre de leur beauté naturelle, s'unissaient pour ne faire qu'un instrument unique. Et quand bientôt, dès son arrivée à Londres, l'enfant se mettra lui-même à écrire des symphonies, la passion enflammée qu'il y apportera sera le contre-coup du bonheur qu'il a dû ressentir durant cette séance de Schwetzingen.

Malheureusement, nous n'avons aucun témoignage formel de l'action immédiate qu'ont pu exercer sur l'enfant ces révélations successives : car, entre son départ de Salzbourg, au mois de juin, et son séjour prolongé à Bruxelles au mois d'octobre, nous ne voyons pas qu'il ait rien composé ; et sa première sonate, écrite à Bruxelles le 14 octobre, nous le montre déjà sous l'influence directe de cette

école musicale française où son père compte bien qu'il va prendre sa place, quelques jours après. A Bruxelles même, cependant, les bons musiciens ne manquaient pas. Nous nous trouvons admis, par miracle, à connaître un fragment du registre où Léopold Mozart avait soin de noter, de jour en jour, les noms de toutes les personnes rencontrées par lui durant chacune des étapes du voyage, — un fragment qui se rapporte précisément à ce premier séjour dans les Pays-Bas. Voici ce que nous y lisons : « A Bruxelles, M. Schwindel, *virtuoso di violino*, musicien ; Adam Lambman, excellent horloger et mécanicien, qui a fabriqué deux figures jouant de la flûte et deux oiseaux pouvant chanter ; MM. Van Maldere, *trois frères*, et M. Vicedom, musiciens. — A Anvers, M. van den Bosch, *organiste de la grande église.* »

De ces divers personnages, dont il est infiniment probable que le plus intéressant, pour le petit Mozart, aura été l'horloger Lambman avec ses oiseaux mécaniques, pas un seul, en vérité, n'avait de quoi exercer sur lui une action musicale bien profonde. Le violoniste, flûtiste, et claveciniste Friedrich Schwindel (mort en 1786) avait bien composé des symphonies, quatuors et sonates dont l'esthéticien Schubart devait parler bientôt avec grand éloge : mais ce que nous avons pu voir de ses œuvres est d'une médiocrité fort peu différente de celle que l'enfant avait eu déjà l'occasion de connaître tout au long de son voyage d'Allemagne. « M. Vicedom », ou plutôt Jacques Vicedomini, était un honnête violoncelliste de l'orchestre bruxellois, qui ne semble pas avoir rien composé. L'organiste anversois Pierre-Joseph van den Bosch (1736-1803) nous a laissé plusieurs morceaux d'orgue et de clavecin, mais bien pauvres d'invention, et sentant plutôt le professeur que l'artiste. Quant aux trois frères van Maldere, Pierre, Guillaume, et Jean-Baptiste, un seul d'entre eux mérite d'être signalé comme ayant pu arrêter un moment l'attention de Mozart : à savoir le violoniste et compositeur Pierre van Maldere, auteur d'un opéra-comique exécuté à Paris en 1762, la *Bagarre*, ainsi que d'un grand nombre de trios et quatuors symphoniques qui nous font voir déjà un essai curieux d'adaptation du style de naguère au sentiment et au goût musical nouveaux. Mais celui-là même, à beaucoup près le plus important de tous ces « musiciens » rencontrés par les Mozart en Belgique, était encore trop dépourvu d'originalité, ou même d'agrément, pour que son œuvre eût chance d'ajouter un élément un peu notable à l'éducation artistique du petit Mozart, tandis qu'il y a, au contraire, une œuvre que l'enfant a certainement étudiée avec profit dès le temps de son séjour à Bruxelles, et dont nous allons avoir à nous occuper longuement à propos des deux premières sonates de Mozart ; car toutes deux, aussi bien la première sonate écrite à Bruxelles en octobre 1763 que la seconde, composée presque au lendemain de l'arrivée à Paris, attestent la préoccupation

d'imiter un recueil de *Six Sonates pour le clavecin* que venait de faire paraître au mois de mai précédent, un claveciniste augsbourgeois fixé en France, Jean-Godefroid Eckard.

Tels sont les aspects divers sous lesquels la musique s'est manifestée au petit Mozart durant cette première partie de son voyage : mais, comme nous l'avons dit, ce n'est que plus tard, à Londres, en Hollande, ou même après le retour en Allemagne que nous verrons se traduire, dans l'œuvre de l'enfant, le contre-coup de la plupart d'entre eux. A Paris, il sera entièrement séduit et captivé par la nouveauté de la musique française, et notamment de l'un de ses maîtres les plus originaux, Schobert, dont l'imitation se retrouvera dans toutes les œuvres de la période qui suivra celle-ci.

7. — *Bruxelles, le 14 octobre* 1763.

Sonate en ut, pour le clavecin.

K. 6 et 9[a].
Ms. du finale au Mozarteum.

1 *Allegro*

2 *Andante*

3 *Minuett*

4 *Allegro*

Allegro. — Andante en fa. — Menuetto. — Allegro.

Cette sonate, sous sa forme primitive, — c'est-à-dire sans accompagnement de violon, et avec un finale différent de celui que Mozart a écrit ensuite pour l'édition parisienne, — est encore l'une des œuvres de l'enfant que son père a transcrites sur le cahier dont nous avons parlé. En tête du premier *allegro*, Léopold Mozart a mis : *di Wolfgango Mozart,, d. 14 octobre* 1763. Comme nous l'avons dit, les divers morceaux de la sonate sont écrits à divers endroits du cahier : le premier *allegro* à la page 60, l'*andante* et le *menuet* à la page 22. Quant à l'*allegro* final, c'est déjà Mozart lui-même qui l'a écrit, d'une main toute maladroite, à la page 14, — le cahier, sans doute, se trouvant alors à peu près rempli. Il est d'ailleurs absolument certain que, dès l'origine, cet *andante* et ce menuet étaient destinés à suivre le premier *allegro* : cela nous est prouvé par le ton de *fa* de l'*andante* et le retour au ton principal d'*ut* dans le *menuet*. Quant au morceau que nous indiquons comme ayant servi de finale à la sonate dans cette rédaction primitive, nous émettons là une simple hypothèse, puisque, ainsi que nous venons de le dire, Mozart, en janvier 1764, quand il se décidera à publier sa sonate, lui donnera pour finale un autre morceau. Tout ce que l'on sait de l'*allegro* en question, c'est qu'il était écrit dans le cahier de Marianne, probablement à la suite du menuet de la sonate, tandis que l'*allegro* final publié par Mozart en 1764 ne paraît pas avoir figuré jamais sur ce cahier. Il y avait donc, dans ce cahier, un grand *allegro* en *ut* majeur dont nous ignorons la destination, et qui ne pouvait servir qu'à commencer ou à terminer une sonate. Or, il ne pouvait pas servir à en commencer une, puisqu'il venait après un autre morceau, également en *ut*, que nous savons avoir été fait pour ouvrir la première sonate; et l'idée que Mozart ait voulu commencer une seconde sonate dans le même ton est absolument inadmissible, pour peu que l'on connaisse les habitudes musicales du temps. Que si l'on considère ensuite que le final nouveau, écrit par Mozart en 1764, a tout à fait la même coupe et le même esprit que cet *allegro* du cahier, et n'en diffère que par un style plus léger et plus « parisien », on arrivera à la conclusion que Mozart, à Bruxelles, aura composé l'*allegro* susdit pour servir de finale à sa sonate, et que plus tard, à Paris, au moment où il revoyait ses premières sonates pour les mettre au point et les accompagner d'une partie de violon, il aura jugé ce final primitif trop lourd pour le public parisien, et lui aura substitué un autre morceau du même caractère, mais déjà plus conforme à son goût nouveau. Et cette hypothèse est encore confirmée par le fait que, sur le cahier de Salzbourg, l'*allegro* dont nous parlons a déjà été écrit par Mozart lui-même et non pas copié par son père, comme les morceaux précédents : ce qui semble bien indiquer qu'il a été composé après eux, et en ce cas, qu'il n'a pu être destiné qu'à servir de finale, puisque le cahier contenait un autre morceau du même ton pour servir d'entrée à une sonate.

Avant d'étudier ce début de Mozart dans un genre où, désormais, il ne va plus cesser d'exercer son génie, il importe d'indiquer rapidement quelles étaient, aux environs de 1763, les règles et les traditions de la sonate de clavecin. Ce genre, sous sa forme nouvelle, était né vers le commencement du XVIIIe siècle : ce n'est qu'alors que la *sonate* de *clavecin* s'était proprement distinguée de la *suite*. Elle avait eu son point de

départ, à la fois, dans une tendance de la musique d'alors à devenir moins savante, et dans une tendance parallèle qu'avait cette musique à devenir plus chantante et plus expressive. Vers 1763, après un demi-siècle de tâtonnements et d'efforts, la sonate, dans l'Europe entière, avait pris une importance prépondérante, et était en voie de s'organiser définitivement. La diversité première de ses formes s'était, peu à peu, réduite et canalisée ; et l'on peut dire sans trop d'exagération que déjà, au moment où Mozart écrivait sa première sonate, il ne subsistait plus que deux types distincts du genre, et non seulement distincts, mais opposés, rivaux, représentant deux manières différentes de concevoir le rôle et le traitement de la nouvelle musique instrumentale. Ces deux types avaient déjà leurs partisans dans tous les pays : mais en considération de leurs origines, et pour la commodité de notre exposition, nous pouvons parfaitement donner à l'un d'eux le nom de type *allemand*, en réservant à l'autre, plus ancien et plus international, le nom de type *classique*, ou, mieux encore, *italien*.

La sonate *italienne* avait, dans son ensemble, un caractère plus libre, mais aussi plus léger, et avec une signification expressive presque toujours plus superficielle. Elle visait plutôt à divertir et à séduire l'auditeur qu'à l'émouvoir profondément ; et, dans sa coupe extérieure, elle se rattachait encore plus étroitement à l'ancienne *suite* que la sonate *allemande*. Elle pouvait être faite, librement, d'un, de deux, de trois ou même de quatre morceaux ; et non seulement aucune loi ne réglait l'ordre des divers morceaux, mais l'usage était de varier autant que possible la physionomie des sonates d'un même recueil. Le mouvement lent tantôt précédait l'*allegro* ou tantôt le suivait, ou bien encore manquait entièrement. Cependant une tradition avait fini par s'établir au sujet du finale, surtout dans les sonates de plus de deux morceaux : on aimait alors que le finale fût simplement une manière de *strette* ou de *coda*, rapide et gaie, un amusement sans grande portée après les émotions plus sérieuses des morceaux précédents ; et volontiers on lui donnait la forme d'une danse, gigue, menuet, parfois déjà un petit *rondo*.

Dans la sonate *allemande*, le caractère général était plus sérieux, et l'ordre des morceaux plus régulièrement fixé. Ces morceaux étaient au nombre de trois, un *allegro*, un *andante*, et un second *allegro*, les deux *allegros* écrits dans le même ton, et l'*andante* dans un ton voisin. Et ces trois morceaux avaient tous, pour ainsi dire, la même valeur musicale, au double point de vue de leur signification intime et de leur traitement. Au lieu de n'être qu'un groupement de hasard, comme les morceaux de la sonate *italienne*, ils tendaient à constituer un tout ; et il n'y avait pas jusqu'au finale qui, même quand il était d'un rythme plus vif que le premier *allegro*, ne restât cependant une partie essentielle de la sonate, employée au même objet expressif et traitée suivant les mêmes procédés techniques que les deux autres morceaux.

A cette différence dans la coupe extérieure des deux sonates correspondait une différence non moins marquée dans leur ordonnance intérieure. La sonate *italienne* avait gardé, pour tous ses morceaux, la division classique en deux parties, qui lui venait de la *suite :* après la barre de reprise, une seconde partie du morceau commençait, qui était

de longueur et d'importance à peu près équivalentes à celles de la première [1]. Le plus souvent, le musicien reprenait, aussitôt après les barres, dans un ton voisin, le début du sujet principal de la première partie, qu'il variait ensuite plus ou moins librement, de façon à ramener la conclusion du morceau dans le ton principal. Le morceau de sonate était construit de la manière que voici: une première idée dans un ton donné, suivie soit d'une réponse ou d'une élaboration de ce sujet, mais toujours se comportant de façon à moduler vers un ton voisin ; puis, les deux barres du *da capo;* et puis une reprise variée de la première partie avec des modulations en sens inverse revenant de la dominante à la tonique. Parfois, la seconde partie ne répétait pas le début de la première et s'ouvrait par un autre sujet, mais toujours conduit de façon à ramener, dans le ton principal, des éléments qui s'étaient trouvés à la dominante, ou dans un ton voisin, au cours de la première partie. Parfois aussi déjà, comme nous allons le dire tout à l'heure, le morceau comportait deux sujets nettement distincts : en ce cas, la première partie exposait le premier sujet à la tonique et le second à la dominante; puis, immédiatement après les barres, le premier sujet reparaissait, plus ou moins varié, à la dominante, et ramenait le second dans le ton principal. Ainsi avaient été ordonnés les morceaux des *suites* italiennes des Pasquini et des Zipoli, comme ceux des suites étrangères de Couperin et de Rameau, de Kühnau et de Hændel ; et ainsi étaient ordonnés les morceaux des sonates de Scarlatti, de Marcello, de Pescetti, de tous ceux des compositeurs d'alors qui ne s'étaient pas ralliés au système nouveau que venait d'inaugurer Philippe-Emmanuel Bach.

C'est en effet à ce dernier maître, ou plutôt déjà à son père, le grand Sébastien Bach, qu'était due la coupe nouvelle des morceaux de ce que nous appelons la sonate *allemande.* Dans son *Concerto suivant le goût italien* de 1735, Sébastien Bach a produit, pour la première fois, un modèle, et presque parfait, de cette sonate. Non seulement il a transporté dans la sonate (car ce soi-disant *concerto* n'est qu'un solo de clavecin) la division, qui tendait à se généraliser dans le *concerto* italien : deux mouvements vifs séparés par un *andante ;* non seulement il a donné aux deux *allegros* une étendue et une importance à peu près égales : mais. pour la première fois, il a partagé le premier morceau en *trois* sections, comme allait le faire après lui son fils Emmanuel, au lieu de la coupe *binaire* ancienne, telle que nous venons de la décrire. Mais ce n'était encore qu'un essai isolé, tandis que Philippe-Emmanuel Bach a érigé en règle constante le procédé que son père n'avait fait qu'indiquer : dès ses deux premiers recueils de sonates, l'un dédié au roi de Prusse (1742), l'autre au Grand-Duc de Wurtemberg (1743), il avait résolument adopté une manière d'agir qui,

1. Ajoutons à ce propos que la barre, — ou plutôt les deux barres, — de reprise imposaient à l'exécutant l'obligation de répéter la première partie du morceau, mais toujours en la variant par des traits ou des ornements nouveaux. Et c'est ainsi qu'Emmanuel Bach, en 1759, a publié un recueil de *Sonates avec reprises variées,* « afin, — nous apprend-il dans sa préface, — de remédier à l'ignorance croissante des exécutants », désormais incapables d'apporter à cette variation des reprises l'habileté et l'attrait de leurs devanciers.

accueillie d'abord assez timidement, devait finir par s'imposer au monde musical vers 1770, et par incarner pour nous la coupe consacrée du *morceau de sonate*. Après les barres de reprise, tout comme les musiciens italiens, il commençait une libre fantaisie, dans un autre ton, sur la phrase initiale de son morceau; mais ensuite, au lieu de ne reprendre dans le ton principal, que la seconde partie de cette phrase, ou plutôt l'exposition musicale qui l'avait suivie avant les deux barres, il ramenait dans ce ton principal cette phrase elle-même, sauf ensuite à en abréger, très souvent, et toujours à en varier la reprise nouvelle. Au lieu d'être composé de deux parties, comme le morceau de la sonate *italienne*, le morceau de sonate d'Emmanuel Bach se composait de trois parties, dont la seconde n'allait point tarder à recevoir, pour le garder jusqu'à nous, le nom, assez mal choisi, de *développement*. Une élaboration musicale d'un ou de plusieurs thèmes, poursuivie jusqu'aux deux barres, puis un *développement* libre sur un de ces thèmes ; et enfin une *rentrée*, dans le ton principal, de tout ce qui a précédé les deux barres : telle est la division qui, inaugurée dans les premières sonates d'Emmanuel Bach, constituait, vers 1763, la coupe distinctive de la sonate allemande.

Nous devons ajouter que, chez les musiciens qui l'avaient admise, cette coupe n'avait pas été sans subir toute sorte de modifications de détail. Ainsi bon nombre de musiciens, — et parmi eux Léopold Mozart, — n'employaient le *développement* que comme une transition de quelques mesures, pour rendre plus saisissante la *rentrée* de la première partie dans le ton principal. D'autres, comme les clavecinistes italiens établis à Londres, Paradisi, Galuppi, s'amusaient à employer le système nouveau, dans leurs sonates, pour un morceau sur deux, et traitaient l'autre morceau suivant la coupe ancienne. D'autres enfin, pour nous en tenir à ces trois exemples, recouraient au procédé du *développement* dans le premier *allegro* et l'*andante*, mais faisaient de leurs finales de petites *bagatelles* à l'italienne, gigues, menuets, etc. Seuls quelques maîtres d'une valeur exceptionnelle se rendaient compte, à la suite d'Emmanuel Bach, de l'enrichissement esthétique qu'avait apporté, dans la musique du clavecin, la coupe nouvelle du maître berlinois, et profitaient déjà de celle-ci pour faire du *développement* le centre vivant de leurs morceaux, pour y approfondir l'expression, pour y multiplier les trouvailles de la mélodie, du rythme, et de l'harmonie, ainsi qu'allaient faire ensuite Joseph Haydn, Mozart, et Beethoven.

Un autre enrichissement était venu à la sonate, — mais celui-là d'une efficacité artistique moins certaine, — par l'introduction, dans les morceaux, d'un second *sujet ;* d'abord entremêlé au premier, comme nous l'avons vu dans notre analyse des œuvres de Léopold Mozart, puis tout à fait distinct et séparé du premier, comme nous allons le trouver bientôt chez Wolfgang Mozart. Mais, bien que Philippe-Emmanuel Bach se soit toujours refusé à cette innovation qu'il jugeait de mauvais aloi, l'introduction du second *sujet* a été pratiquée simultanément par des partisans des deux types de sonates que nous venons de décrire. Les partisans du type italien, après les deux barres, reprenaient le premier sujet à la dominante, et ramenaient le second à la tonique, tandis qu'ils l'avaient exposé d'abord à la dominante. Les par-

tisans du type allemand, après avoir exposé le premier sujet à la tonique et le second à la dominante, les ramenaient ensuite, après le passage intermédiaire du *développement*, tous les deux dans le ton principal ; et l'on sait quel merveilleux effet Mozart, dans les œuvres de sa maturité, a su tirer, notamment, de cette nécessité de reprendre, dans un même ton mineur, deux sujets dont le second, d'abord, avait été exposé en majeur.

D'une façon générale, la musique traversait à ce moment une crise de transformation dont les divers types de sonates concurrents ne constituaient encore que l'un des symptômes. Substitution du piano au clavecin, substitution de l'homophonie au contrepoint, substitution de la *sonate* à la *suite*, rivalité entre des types divers de sonates, c'était bien là une sorte de remaniement complet de la musique, pour répondre à un goût nouveau, plus ou moins nettement et rapidement accentué dans les divers pays, — un goût qui ne saurait être mieux défini que par l'opposition de ce qu'on est convenu d'appeler le style Louis XVI, avec les styles Louis XIV et Louis XV, unis l'un à l'autre dans les arts décoratifs par la même parenté qui, en contraste avec la musique des contemporains de Mozart, nous paraît unir les *suites* de Kühnau et celles de Sébastien Bach, ou encore les opéras d'Alexandre Scarlatti et ceux de Hændel.

Si le petit Mozart avait écrit sa première sonate six mois plus tôt, avant son départ de Salzbourg, tout porte à croire qu'il l'aurait faite simplement sur le modèle des compositions instrumentales de son père, et, en particulier, des deux premières des trois sonates de clavecin publiées par Léopold Mozart dans le recueil nurembergeois des *Œuvres Mêlées* : car nous avons vu déjà que ces deux sonates doivent avoir paru à peu près vers ce même temps, tandis que la troisième et dernière a peut-être été écrite déjà au cours du voyage. Et le fait est que l'influence de ces deux sonates apparaît encore en bien des endroits de la première sonate du petit Wolfgang : ainsi, c'est à l'exemple de Léopold Mozart que, dans le premier morceau, les deux sujets sont entremêlés, ou plutôt que le second ne joue encore qu'un rôle d'épisode ; pareillement, à l'exemple de son père, l'enfant réduit le *développement*, dans ce premier morceau, à n'être qu'une transition hâtive pour ramener la *rentrée* variée du premier sujet ; et c'est encore à l'exemple de Léopold Mozart que l'enfant fait un *andante* tout court, hors de proportion avec l'étendue des deux *allegros*. Mais, au moment où il écrit cette sonate, à Bruxelles, en octobre 1763, Mozart a subi les diverses impressions nouvelles que nous venons de signaler ; il a pris contact avec la musique italienne, et déjà, à Bruxelles, il a fait connaissance avec l'œuvre d'un compositeur parisien que son père, sans doute, lui aura mis entre les mains comme un échantillon de cette musique française qu'il va bientôt avoir à connaître plus intimement et à pratiquer pour son propre compte.

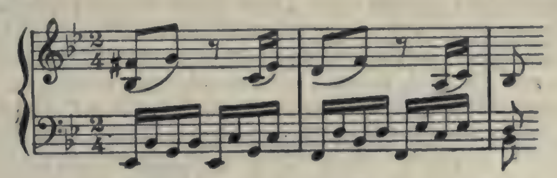
Nous savons, en effet, d'une façon certaine, que dès le mois d'octobre 1763 le petit Mozart a dû étudier le recueil des *Six Sonates pour le clavecin* que venait de publier à Paris, au mois de mai de la même année, Jean-Godefroid Eckard. claveciniste et compositeur, né à Augsbourg en 1734, mais fixé en France depuis 1758. Nous le savons, d'abord, parce que, dans le premier morceau de sa première sonate, le petit

Mozart a presque littéralement repris une cadence caractéristique de deux mesures qui se trouve dans le finale de la première des six sonates d'Eckard : c'est là une preuve évidente et formelle. Et nous savons encore que le petit Mozart, en composant sa première sonate, a dû connaître les sonates d'Eckard, parce que, par son ordonnance et son style, cette première sonate est déjà manifestement inspirée des sonates du maître parisien, notamment de la première, en *si bémol*, de la quatrième, en *la*, et de la cinquième, en *sol*. En présence de ce recueil, que son père nous apprend d'ailleurs qu'il jouait parfaitement, le petit garçon paraît ne plus se souvenir de rien autre de ce qu'il vient d'apprendre durant son voyage; et ce n'est qu'à des signes très rares et assez peu distincts que nous reconnaissons, sous l'imitation d'Eckard et sous les leçons de Léopold Mozart, une trace des œuvres italiennes découvertes au long du chemin. Il faut donc que nous nous arrêtions un peu sur ces sonates d'Eckard qui ont été, pour l'enfant, la première manifestation vraiment effective du nouveau goût français.

A la suite de Fétis, tous les musicographes qui ont fait mention d'Eckard ont répété que, s'étant formé sans maître, il avait particulièrement étudié l'œuvre de Sébastien Bach : mais Fétis s'est évidemment trompé dans l'interprétation d'une phrase lue par lui chez quelque écrivain allemand : car ce n'est point de Sébastien, mais de Philippe-Emmanuel Bach que la musique d'Eckard est toute imprégnée. Des six sonates du recueil, les trois premières sont seules de véritables sonates. La quatrième et la cinquième n'ont, chacune, qu'un seul morceau, court et facile ; la sixième et dernière, faite de deux morceaux, un *prélude con discretione* et un menuet varié, n'est évidemment, d'un bout à l'autre, qu'un long et difficile exercice de virtuosité. Ces trois dernières sonates ont dû être composées après les trois premières, et à Paris, où les clavecinistes écrivaient encore volontiers des sonates en un seul morceau. Elles n'ont aucun rapport avec les trois précédentes, ni pour la coupe ni pour le style ; et la différence même des trois premières et des trois dernières suffirait déjà à prouver le peu de solidité du génie musical de leur auteur. Mais tandis que ces trois dernières sonates s'efforcent à être toutes françaises, les trois premières sont encore tout allemandes ; et il y en a deux, en particulier, la seconde en *fa* mineur et la troisième en *sol* mineur qui très probablement ont été composées avant l'arrivée d'Eckard à Paris. En tout cas, ces trois grandes sonates sont une imitation directe des premières sonates de Philippe-Emmanuel Bach. Tous les procédés de ce maître s'y retrouvent : trois morceaux dans chaque sonate, un seul sujet principal dans chaque morceau ; et, presque toujours, après les deux barres, un *développement* très long, suivi d'une *rentrée* très abrégée et très variée dans le ton principal. Mais il n'en résulte point qu'Eckard n'apporte rien de lui-même dans cette imitation du maître de Berlin : il y apporte, malheureusement, une science assez maigre et inégale, la science d'un « autodidacte » qui n'a jamais eu l'occasion d'approfondir les lois de son art ; il y apporte en outre un manque, tout allemand, de retenue et de concentration, qui donne à ses morceaux une apparence de longueur assez fastidieuse ; et il y apporte d'autre part un sentiment passionné qui ne manque pas d'une certaine originalité, et qui se traduit notamment par un goût très marqué pour les

tons mineurs, et un emploi très fréquent de modulations chromatiques. Au total, les deux grandes sonates d'Eckard, la seconde et la troisième, sont des œuvres qui, en Allemagne, auraient eu de quoi valoir à l'auteur une place honorable parmi les clavecinistes des *Œuvres Mêlées* : mais ce sont les œuvres les moins faites du monde pour s'adapter au goût français, comme aussi pour être proposées en modèle à l'inspiration d'un enfant. Et le fait est que Wolfgang Mozart a eu beau jouer ces deux grandes sonates : ni à ce moment ni jamais elle n'ont exercé sur lui la moindre influence, sauf peut-être pour stimuler en lui le goût naturel des modulations chromatiques. Ce que l'enfant a compris, dans le recueil d'Eckard, ce sont les deux petites sonates en un morceau, n[os] 4 et 5, qui d'ailleurs étaient d'une simplicité et d'une banalité telles qu'il serait très difficile de dire si c'est d'elles ou d'ailleurs que Mozart a tiré certains morceaux qui leur ressemblent dans ses prochaines sonates de Londres et de La Haye. Mais surtout l'enfant a compris et imité la première sonate, en *si bémol*, qui gardait encore la coupe allemande des sonates d'Emmanuel Bach, tout en étant écrite déjà dans le style plus coulant des nouvelles sonates italiennes et françaises. C'est de cette sonate et des deux petites sonates en un morceau que dérive, immédiatement, la première sonate de Mozart.

Comme les morceaux d'Eckard, le premier *allegro* et l'*andante* de cette sonate se caractérisent par un emploi à peu près incessant de la « basse d'Alberti ». Comme les morceaux d'Eckard, ces deux morceaux n'ont, proprement, qu'un seul *sujet*, entremêlé de menues idées épisodiques; et enfin, comme dans la première sonate d'Eckard, l'*allegro* initial a un *développement* suivi d'une *rentrée* variée dans le ton principal, tandis que l'*andante* est encore fait suivant la vieille coupe, en deux parties égales, avec une *rentrée* du sujet à la dominante après les deux barres, et sans que ce sujet revienne une fois de plus, ensuite, dans le ton principal. Quant aux détails, nous avons dit déjà que l'enfant a emprunté au final de la sonate d'Eckard la cadence qui termine les deux parties de son premier *allegro* :



et l'on découvrirait encore, dans la sonate de Mozart, maintes petites particularités qui viennent soit de la première sonate d'Eckard ou de ses deux sonates en un seul morceau.

Voilà donc, manifestement, la source où a puisé l'enfant pour cette première œuvre importante qu'il a écrite : il a emprunté à Eckard ce qu'on pourrait appeler tous les dehors de son œuvre, tout l'appareil des procédés extérieurs qu'il y a employés. Pour le dedans, c'est-à-dire pour l'élaboration de ces procédés, nous avons dit déjà qu'il s'est surtout souvenu des exemples et des leçons de son père, notamment pour

le caractère tout « transitionnel » du *développement* dans le premier morceau, et, dans les deux premiers morceaux, pour la façon de varier les reprises en faisant succéder à la *rentrée* du sujet principal une série de modulations mineures sur ce même sujet. Et, sous tout cela, l'expression générale de ces deux premiers morceaux ne dérive ni d'Eckard ni de Léopold Mozart : elle est toute enfantine, d'une naïveté sans prétention, avec une allure aisée et chantante qui, naturelle à Mozart, doit encore avoir été stimulée chez lui par son contact avec les maîtres italiens. L'harmonie est correcte, la ligne mélodique bien indiquée : et peut-être, à la rigueur, y aurait-il lieu de deviner déjà le génie d'un grand musicien dans la manière dont sont amenées et renforcées les modulations mineures qui suivent la *rentrée* du premier sujet dans l'*allegro* initial.

Quant au second *allegro*, que nous avons supposé, — sous toutes réserves, — devoir être la final de cette première sonate, ce morceau est déjà d'une conception et d'un style absolument différents, et l'influence d'Eckard n'y apparaît en aucune façon. Ici, il y a déjà deux sujets très nettement distincts, séparés l'un de l'autre par une conclusion complète à la fin du premier ; et si le premier sujet débute encore par un accompagnement en *basse d'Alberti*, le second tend à être traité en contrepoint, avec une imitation transposant le chant et son accompagnement d'une main à l'autre. D'ailleurs un *développement* régulier, suivi d'une reprise un peu variée du sujet principal. Avec son apparence un peu scolastique, ce morceau ne relève absolument que de Léopold Mozart, dont il rappelle beaucoup, par exemple, le premier morceau et le finale de la sonate en *si bémol*. Aura-t-il été composé avant l'*allegro* et l'*andante* de Bruxelles ? Son style tendrait à le faire croire, tandis que la sûreté plus marquée de son exécution ferait pencher plutôt vers l'hypothèse contraire, comme aussi le fait que ce morceau a déjà été écrit par Mozart, de sa propre main, sur le cahier de Salzbourg, au lieu d'y être copié par le père ainsi que l'autre *allegro* et l'*andante*. En vérité, ce morceau nous présente un problème que nous nous déclarons hors d'état de résoudre.

Et de ce problème dépend celui de savoir si Mozart, dès le début, a conçu sa première sonate en *quatre* morceaux, telle qu'il l'a publiée quelques mois après ; ou bien si le *menuet* qui suit l'*andante* était d'abord destiné à servir de final, suivant un procédé que Mozart va pratiquer presque constamment dans les sonates qu'il écrira à Paris, à Londres, et à La Haye. Au fond, nous sommes portés à croire que Mozart, pendant son séjour à Bruxelles, gardait encore le respect des traditions allemandes qui exigeaient un véritable *final* à la fin des sonates ; et que c'est donc dès ce moment qu'il aura imaginé de faire sa sonate en quatre morceaux, en intercalant un *menuet* entre l'*andante* et le final[1]. Quoi-

1. La question est d'autant plus embarrassante que, à la fois avant et pendant son séjour à Paris, l'enfant s'est trouvé avoir sous les yeux des modèles de sonates en quatre morceaux : car il y avait déjà quatre petits morceaux dans la « Sonatine de M. Kirchhoff » que Léopold Mozart avait transcrite sur l'album instructif de 1762 ; et, d'autre part, la première sonate publiée par Schobert à Paris après l'arrivée des Mozart, en mars 1764 (n° I de l'op. VIII), comportait également quatre morceaux.

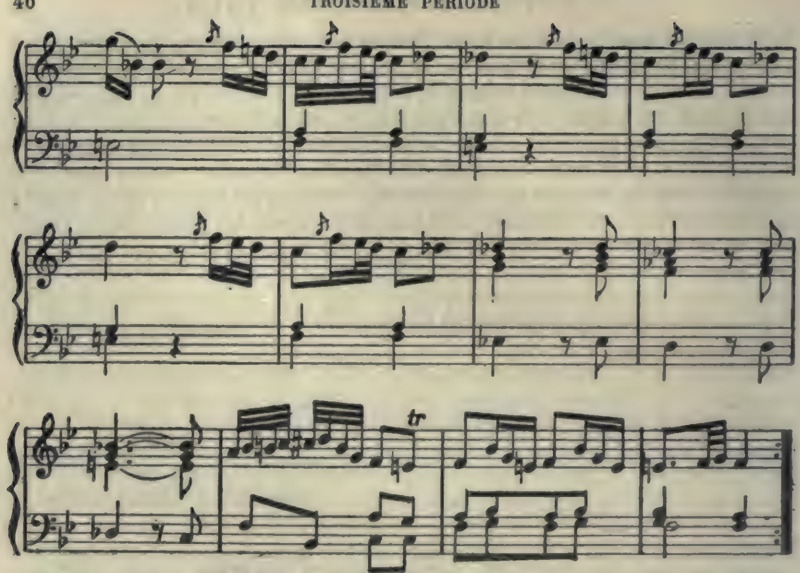
qu'il en soit, son *menuet* de Bruxelles se rattache encore de tout près à ceux qu'il a composés à Salzbourg, l'année précédente. Au point de vue de la coupe, tout comme eux, il n'a point de *rentrée* du premier sujet dans le ton principal : ses deux parties se font entièrement contrepoids, traitant le même sujet d'abord de la tonique à la dominante, puis de la dominante à la tonique. Tout au plus peut-on signaler comme une nouveauté, dans la cinquième mesure des deux parties, un petit dessin caractéristique qui reviendra très souvent dans les premières compositions de l'enfant.

8. — *Pendant le voyage d'Allemagne ou à Bruxelles, entre juin et octobre* 1763.

Andante inachevé en si bémol, pour clavecin.

K. 9ᵇ.
M. aut. au Mozarteum.





La date de composition de ce morceau constitue encore un problème, et qui se rattache immédiatement à celui de l'*allegro* que nous avons supposé pouvoir être le finale primitif de la sonate précédente. En effet cet *andante*, dans le cahier de Salzbourg, venait tout de suite après l'*allegro* en question, et, comme lui, il était écrit de la main même de l'enfant, au lieu d'être soigneusement transcrit par le père ; et enfin l'écriture de l'enfant, dans ce morceau, est tout à fait pareille à celle que nous fait voir l'*allegro* précédent, de telle sorte que les deux morceaux doivent avoir été écrits immédiatement l'un après l'autre. On en a même conclu qu'ils étaient destinés à former le commencement d'une seconde sonate : mais c'est une hypothèse doublement impossible, car Mozart, ayant déjà fait une sonate en *ut majeur*, ne pouvait pas songer à y faire succéder une autre sonate dans le même ton, et jamais, en tout cas, il ne se serait permis d'écrire un *andante* en *si bémol* pour une sonate en *ut majeur*. Ce qui est beaucoup plus vraisemblable, c'est que, ayant destiné son *allegro en ut* à constituer le final de sa première sonate, il se sera mis aussitôt à commencer une seconde sonate, en *si bémol*, et que notre fragment d'*andante* aura été le premier morceau de cette seconde sonate, restée inachevée : supposition dont la valeur se trouve encore renforcée si l'on songe qu'en effet, quelques jours plus tard, presqu'au lendemain de son arrivée à Paris, c'est dans le ton de *si bémol* que l'enfant écrira sa seconde sonate. Les émotions du voyage et de l'arrivée à Paris, sans doute, l'auront distrait du projet conçu à Bruxelles, et ainsi l'*andante* commencé là sera resté à jamais inutilisé. Quant au fait de commencer une sonate par un *andante*, il prouverait simplement que Mozart, dès son séjour à Bruxelles, avait pris définitivement contact avec la nouvelle école des clavecinistes italiens et français qui avaient précisément l'usage de varier leurs recueils en commençant leurs diverses sonates par des mouvements différents.

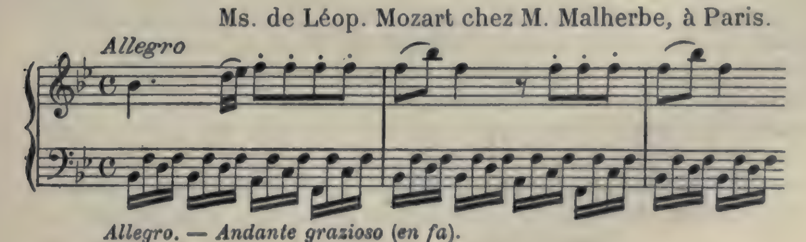
Mais c'est surtout le style de l'*andante* lui-même qui nous révèle manifestement ce contact de l'enfant avec le goût italien, comme aussi la façon dont, sous ce contact, le génie du petit garçon s'est tout de suite éveillé et développé. Pour la première fois Mozart a mis ici ce que l'on chercherait vainement dans sa sonate précédente, et ce qu'il n'a guère mis, non plus, dans la suivante : une expression personnelle, un essai de traduire des sentiments qu'il éprouvait dans son propre cœur. Tout le morceau est comme une plainte, délicate et douce, une vraie plainte d'enfant, entrecoupée de soupirs; et puis elle s'étend et se confirme, elle monte par degrés à des gémissements d'une angoisse pathétique ; après quoi le petit cœur, un moment secoué, se console et de nouveau nous fait voir son gentil sourire, dans une cadence où transparaît déjà presque un reflet de l'allégresse lumineuse de la *Flûte enchantée*. Le poète que va devenir Mozart, c'est ici que, pour la première fois, il s'annonce à nous ; et non moins visible est déjà le musicien, avec son intelligence native de toutes les ressources de son art. Il n'y a plus, dans l'*andante* inachevé, aucune trace de cet emploi tout mécanique de la *basse d'Alberti*, qui, de plus en plus, rabaissait alors et enlaidissait la musique de piano de l'école nouvelle. Au contraire, une harmonie qui change de note en note, d'après les nuances diverses de l'émotion à traduire ; procédant, dès le début, par modulations chromatiques, pour aboutir à une suite d'accords mineurs déjà très hardis et d'une signification remarquable. Enfin il n'y a pas jusqu'au contrepoint qui, durant tout un passage, ne vienne accroître l'effet de la progression harmonique : un contrepoint très simple, mais déjà « expressif », comme il sera souvent chez Mozart, prêtant pour ainsi dire à la plainte une seconde voix avant que toute la douleur se concentre dans les accords pathétiques de la ligne finale. Quant à la coupe qu'aurait présenté ce morceau, s'il avait été achevé, il nous est impossible de la prévoir, l'esquisse s'arrêtant à la barre de reprise : ce qui complique encore la difficulté d'assigner une date exacte à ce curieux *andante*. Tel qu'il est, nous voyons bien que certains *andantes* d'Eckard peuvent avoir contribué à l'inspirer : mais avec son caractère « chantant » et la beauté poétique de sa ligne musicale, il appartient déjà tout à fait en propre à Mozart, et révèle évidemment l'influence exercée, sur l'enfant, par les œuvres italiennes qu'il a pu connaître durant son voyage.

9. — *Paris, le* 21 *novembre* 1763.

Sonate en si bémol, pour le clavecin.

K. 8.

Ms. de Léop. Mozart chez M. Malherbe, à Paris.



Allegro. — Andante grazioso (en fa).

Ces deux morceaux, dont la date nous est donnée par le manuscrit, sont les derniers (du moins suivant toute probabilité) qui aient été écrits sur le cahier de Salzbourg : et ils y ont encore été écrits par le père, tandis que, désormais, tous les manuscrits que nous rencontrerons seront déjà de la main de Mozart lui-même.

Nous avons dit que, pour nous, l'*andante* inachevé n° 8 a dû être, dans l'esprit du petit Mozart, le début d'une seconde sonate, et comment nous supposions que, faute d'avoir eu le temps d'achever cette sonate à Bruxelles, il aura changé d'idée en arrivant à Paris. Le fait est que ni l'*allegro* ni l'*andante* du n° 9 n'ont aucun rapport avec cet *andante* inachevé; ils reprennent directement la suite de la première sonate, et, comme elle, dérivent directement des trois petites sonates d'Eckard que nous avons décrites. L'*allegro* a la coupe régulière de la sonate allemande, avec un *développement*, et même assez long, suivi d'une *rentrée* un peu variée du premier sujet dans le ton principal. Nous devons ajouter que, ici, au contraire du premier *allegro* de la sonate précédente et comme dans le second *allegro* que nous avons supposé devoir servir de finale à cette même sonate, il y a deux *sujets* très distincts, dont le premier est séparé du second par une cadence propre suivie d'un soupir. En outre, d'après un procédé que nous allons constamment retrouver dans toutes les œuvres d'enfance de Mozart, les deux parties du premier morceau se terminent par une figure assez étendue, et tout à fait distincte du reste, qui leur sert de cadence ou de ritournelle. Quant au style, il est plus habile et plus sûr que dans la première sonate, mais reste encore sensiblement le même, avec un emploi continu de la *basse d'Alberti*, une reprise du sujet principal en mineur après la *rentrée*, etc. On sent que le morceau a été écrit tout d'un trait, sans effort : mais c'est le seul éloge qu'il y ait à en faire. L'*andante*, très court, diffère de celui de la sonate en *ut* en ce qu'il a un *développement* régulier suivi d'une reprise à peu près sans changement. Cet *andante*, assez insignifiant, n'a naturellement qu'un seul *sujet*. Le qualificatif de *grazioso*, ajouté au mot *andante*, indique l'influence des clavecinistes français et italiens. L'accompagnement de violon dont cette sonate a été revêtue lors de sa publication, ainsi que les deux menuets qui la terminent, ne figurent point sur le cahier de Salzbourg, et sont certainement d'une date postérieure.

QUATRIÈME PÉRIODE

PARIS

(FIN DE NOVEMBRE 1763-10-AVRIL 1764)

I

Les lettres de Léopold Mozart, du moins dans les parties qu'on en a publiées, ne nous apprennent malheureusement que peu de chose sur les événements musicaux de ce premier séjour de Mozart à Paris. On y trouve cependant un certain nombre de menus renseignements qui, interprétés à la lumière des journaux et des publications musicales de ce temps, nous permettent de nous faire une idée du contact pris dès lors, par l'enfant, avec la musique française et l'esprit français. Aussi convient-il d'abord de citer, dans leur suite, tous les passages des lettres du père qui touchent, de près ou de loin, à la musique. Les voici :

Lettre du 8 décembre 1763 : « Demain nous aurons à aller chez la marquise de Villeroy et chez la comtesse de Lillebonne. Le deuil à cause de l'Infante (femme de Joseph II et petite-fille de Louis XV, morte en octobre 1763) nous empêche encore de pouvoir jouer à la Cour. »

Un fragment d'une lettre des premiers jours de janvier 1764 nous apprend que les Mozart sont à Versailles, où « presque tout le monde raffole d'eux ».

Lettre du 1er février 1764 : « Nous sommes arrivés à Versailles le soir de Noël, et avons assisté, dans la chapelle royale, aux trois saintes messes de la nuit... J'ai entendu à Versailles de bonne et de mauvaise musique. Tout ce qui était pour des voix seules, et qui devait ressembler à un air, était vide, glacé, et misérable, c'est-à-dire bien français : mais les chœurs sont bons, et même excellents. Aussi suis-je allé tous les jours, avec mon petit homme, à la messe du roi dans la chapelle royale, pour entendre les chœurs dans les motets qui y sont chantés à tous les offices. La messe du roi est à une heure, sauf quand il va à la chasse : ces jours-là, sa messe est à dix heures et la messe de la reine à midi et demi. »

Autre passage de la même lettre :

« Il y a ici une guerre continue entre la musique française et la musique italienne. Toute la musique française ne vaut pas le diable : mais l'on commence maintenant à changer énormément ; les Français commencent à chanceler très fort, et j'ai la certitude que, dans dix ou quinze ans, aucune trace ne subsistera plus du goût français. Ce sont les Allemands qui sont les maîtres, pour la musique publiée ; parmi eux, MM. Schobert, Eckard, et Honnauer sont particulièrement appréciés pour le clavecin, MM. Hochbrucker et Mayr pour la harpe. Un claveciniste français, M. Le Grand, a tout à fait abandonné son goût national, et ses sonates sont dans notre goût allemand. MM. Schobert, Eckard, Le Grand, et Hochbrucker nous ont tous apporté leurs sonates gravées et en ont fait hommage à mes enfants. En ce moment, quatre sonates de M. Wolfgang Mozart sont chez le graveur. Imaginez-vous le bruit que ces sonates vont faire dans le monde, lorsqu'on lira, sur le titre, qu'elles sont l'œuvre d'un enfant de sept ans, et que les incrédules seront invités à venir faire eux-mêmes l'épreuve de cela ! D'ailleurs, cette épreuve a déjà été faite plusieurs fois : notre Wolfgang demande à quelqu'un de mettre par écrit un menuet ou n'importe quoi d'autre ; et lui, tout de suite, sans toucher au clavecin, le voici qui écrit la basse, sous cette musique, et même encore, si l'on veut, une seconde partie de chant pour le violon. Vous entendrez avant peu combien ces sonates sont bonnes ; il s'y trouve, notamment, un *andante* d'un *goût* tout à fait particulier. Et en vérité je puis vous dire que Dieu accomplit tous les jours de nouveaux prodiges dans cet enfant. Avant que nous rentrions chez nous (si Dieu le permet), il sera déjà en état de prendre du service à la Cour. Il accompagne, en réalisant la basse, dans des concerts publics : et il sait même transposer à première vue les airs, en les accompagnant. Partout on met devant lui des pièces tantôt italiennes, tantôt françaises, qu'il déchiffre à vue... Quant à ma fille, elle joue les pièces les plus difficiles que nous ayons à présent de Schobert, d'Eckard, etc., parmi lesquelles les pièces d'Eckard sont les plus difficiles. Elle joue tout cela avec une netteté incroyable et de telle sorte que le misérable Schobert ne peut pas cacher la jalousie et l'envie qu'il en éprouve, et se rend ainsi ridicule auprès de M. Eckard, qui est un homme fort honorable, et auprès de bien des gens.

Lettre du 22 février 1764 : « Dans quinze jours, nous retournerons à Versailles, où le duc d'Ayen nous a arrangé une audience pour que mon fils présente à M[me] Victoire, seconde fille du roi, l'œuvre première des sonates gravées, qui sera dédiée à cette princesse. L'œuvre seconde sera, je crois, dédiée à la comtesse de Tessé. »

Lettre du 4 mars 1764 : « Je vais être très occupé jusqu'au 10 de ce mois, afin de pouvoir encaisser, ce soir-là, soixante-quinze louis d'or, entre six heures et neuf heures. »

Lettre du 1[er] avril 1764 : « Le 10 mars, j'ai encaissé cent douze louis d'or; et je compte bien en recevoir encore de cinquante à soixante le 9 du mois présent. Nos concerts sont donnés au théâtre

de M. Félix, rue et porte Saint-Honoré. Ce théâtre est une salle, dans la maison d'un homme de qualité : on y a installé une petite scène, sur laquelle la noblesse, entre soi, représente toute sorte de pièces. J'ai obtenu cette salle par l'entremise de Mme de Clermont, qui habite la maison. Mais il faut que vous sachiez que la permission d'organiser ces deux concerts est quelque chose de tout à fait exceptionnel, et en opposition directe avec les privilèges de l'Opéra, du Concert Spirituel, ainsi que des théâtres français et italien. Mme de Clermont ne l'a obtenue que par des démarches directes du duc de Chartres, du duc de Duras, de la comtesse de Tessé, d'un grand nombre des premières dames de la noblesse, et de M. de Sartines, lieutenant général de la police... Les sonates que M. Wolfgangerl a dédiées à Mme de Tessé seraient déjà prêtes si cette dame avait pu se laisser amener à accepter la dédicace qu'avait écrite, pour elle, notre meilleur ami M. Grimm. Son refus nous a forcé à des changements... Ce M. Grimm, mon grand ami, à qui je dois tout ce que j'ai eu ici, est secrétaire du duc d'Orléans ; c'est un homme très savant et un grand philanthrope. Lui seul a arrangé notre affaire à la Cour. C'est lui qui a préparé notre premier concert, et qui est parvenu à placer 320 billets : il va également s'occuper du second concert, pour lequel 100 billets sont déjà placés. »

Lettre de Londres, 3 décembre 1764 : « Je regrette que certaines fautes soient restées dans l'édition gravée des sonates de Paris, et dans l'amélioration qui en a été faite après correction. Mme Vendôme, qui les a gravées, et moi, nous étions trop loin l'un de l'autre ; et comme tout s'est fait très vite, je n'ai pas eu le temps de faire faire une seconde épreuve. Il en est résulté que, notamment dans le dernier *trio* de l'œuvre II, la partie de violon a conservé trois quintes que mon fils avait écrites et que j'avais ensuite corrigées. Du moins sera-ce toujours une preuve que notre Wolfgangerl a composé lui-mêmes ces sonates, ce que, naturellement, bien des gens se refusent à croire. »

Aux renseignements fournis par ces lettres sont venus, depuis peu, s'en ajouter d'autres, non moins précieux, fournis par la divulgation imprévue d'un fragment du carnet de voyage où Léopold Mozart, de jour en jour, inscrivait les noms des diverses personnes qu'il avait rencontrées. Le fragment ainsi publié se rapporte précisément aux deux séjours en France de 1763-1764 et de 1766. Nous y voyons que, tout de suite après leur arrivée à Paris, les Mozart ont fait connaissance avec deux des principaux musiciens qui vont nous occuper tout à l'heure : « M. Eckard, virtuose du clavecin » et « M. Schoberth, claveciniste, chez le prince de Conti [1] ». La rencontre avec Grimm ne

1. Toute cette partie du carnet de Léopold Mozart étant écrite en français.

vient qu'un peu plus tard, et sa mention se trouve immédiatement suivie, dans le carnet, de deux autres noms de musiciens : « M. Gaviniès, virtuose au violon », et « M. Hochbrucker, harpiste chez le prince de Rohan ». Puis viennent, entremêlés à des noms de gens du monde chez lesquels ont dû être exhibés les enfants-prodiges, les quelques autres noms suivants de musiciens : « M. Schmid, claveciniste chez M. Helvétius, — M. du Borde (Duport), violoncelliste du prince de Conti, — M. Prover, hautboïste, — M. Rosetti, musisien de l'Opéra, et sa femme, — M. Schiesser, un compositeur, et sa femme, — M. Spinelli, une haute-contre, et Mme Picinelli, une chanteuse, — M. Mahaut, compositeur, — Mlle Fel, chanteuse, — M. Kohaut, joueur de luth, chez le prince de Conti ».

A Versailles, ensuite, la liste nous offre les noms que voici : « M. Tournère (Le Tourneur), claveciniste de la Cour, M. l'abbé Gauzargue, maître de chapelle, — MM. de Sel, Bouleron, et Vernon, musiciens», ainsi que plusieurs noms de membres de la chapelle royale, et notamment : « M. Bussy, intendant du théâtre, — M. Molitor, cor de chasse solo, — MM. Havand (?) et Besson, violonistes ». Mais c'est surtout après le retour de Versailles à Paris que les noms de musiciens se multiplient, sur le précieux cahier de Léopold Mozart. Nous y trouvons cités, en particulier : « Mme Saint-Aubin, qui chante et joue du clavecin, comme aussi de la harpe d'Apollon, — M. Legrand, claveciniste, — M. Jelyotte, chanteur renommé en France, c'est-à-dire pour leur goût (par où Léopold Mozart entend que l'art de Jelyotte ne méritait d'être renommé que pour sa conformité au mauvais goût français), — M. Mayer, harpiste, — M. Fischer, musicien chez le prince de Rohan, — M. Heina, cor de chasse chez le prince de Conti, — M. Duni, *maestro di musica,* — M. Canefas (Canavas), violoncelliste, et sa fille, qui joue du clavecin fort bien et qui chante bien, — M. Leduc, joueur de violon : il joue bien ».

Une première conclusion se dégage, pour nous, de ces fragments des lettres de Léopold Mozart, comme aussi des noms cités dans la liste qu'on vient de lire : c'est que le maître de chapelle salzbourgeois, pendant son séjour à Paris, a connu d'assez près la musique française du temps. Certes, une bonne partie des opinions qu'il exprime sur cette musique a dû lui être suggérée par son protecteur et ami Grimm, en compagnie duquel on peut bien dire que les Mozart ont constamment vécu aussi bien pendant ce séjour à Paris que pendant le suivant, en 1766. Mais il y a, dans les passages que nous venons de citer, maintes réflexions où Grimm ne saurait avoir eu aucune part, et qui sont venues s'offrir spontanément à l'esprit de Léopold Mozart en présence des hommes et des œuvres qu'il ren-

nous allons nous borner à en reproduire le texte original, sauf pour certains mots d'une incorrection trop choquante.

contrait : ainsi ce qu'il dit de l'excellence des chœurs, et qui lui est inspiré par la comparaison des ensembles français avec sa chapelle de Salzbourg, ou encore ce qu'il dit de la conversion au « goût allemand » des nouveaux auteurs de sonates français. A la fois par obligation et par curiosité personnelle, Léopold Mozart, et son fils avec lui, se sont trouvés amenés à fréquenter ou du moins à approcher les principaux musiciens, vieux et jeunes, qui demeuraient alors à Paris, à entendre celles de leurs œuvres que l'on exécutait à ce moment et à en lire beaucoup d'autres dans les partitions. Entre novembre 1763 et avril 1764, le petit Wolfgang, qu'il l'ait voulu ou non, s'est profondément imprégné de musique française ; et il était à un âge où, plus que jamais peut-être, son génie naissant était disposé à recevoir et à garder l'impression d'une musique essentiellement simple et claire, la mieux faite du monde pour s'imposer à un cœur d'enfant.

Aussi cette musique française, par-dessus l'action passagère qu'ont exercée sur lui ses formules d'alors, a-t-elle exercé une autre action, d'un caractère plus général, et d'un effet infiniment plus durable. Ou plutôt c'est le goût français tout entier qui a exercé cette action sur le génie de Mozart, en lui faisant concevoir, pour toujours, un idéal de précision expressive que nous verrons subsister chez lui sous les influences les plus diverses et les plus opposées. Lorsque tour à tour, par la suite, il s'initiera aux styles des grands compositeurs italiens et allemands, toujours son œuvre différera des œuvres italiennes et allemandes qui l'auront inspirée par quelque chose de plus net dans les contours, mais surtout de plus sobre et de plus rapide qui, suivant toute vraisemblance, sera chez lui un résultat de la façon dont il s'est nourri de notre esprit français, à l'instant de sa vie où il était le plus disposé à subir une direction du genre de celle-là. L'Italie et l'Allemagne lui ont fait des dons assurément plus riches et d'une plus haute valeur artistique, ou, tout au moins, musicale : mais il nous paraît hors de doute que la France lui a donné, et à deux reprises, en 1764 et en 1778, aux deux périodes les plus décisives de sa formation, une discipline d'esprit sans laquelle son œuvre n'aurait été probablement ni moins originale ni moins belle, mais n'aurait pas eu l'exquise perfection qui la distingue de toute autre musique.

Quant à l'action immédiate qu'a exercée sur lui le style de la musique française du temps, elle n'a été et ne pouvait être que de courte durée ; et peu s'en faut que nulle trace ne s'en soit conservée, lorsque bientôt l'enfant s'est trouvé transporté dans un autre milieu musical. Mais, pour être brève, cette action n'en a pas moins été considérable, et c'est chose incontestable que tous les morceaux que le petit Mozart a écrits pendant son premier séjour en France, à l'exception de la sonate qu'il a composée dès le lendemain de son

arrivée, se rattachent pleinement et expressément au style de la musique française de cette époque. De telle sorte qu'il convient de noter sommairement ici ce qu'était l'état de cette musique aux environs de 1764, et sous quel aspect elle a pu s'offrir à l'intelligence et au cœur de l'enfant salzbourgeois.

II

Léopold Mozart se trompait, naturellement, en prédisant la prochaine disparition du « goût français » : c'est comme s'il avait prédit la disparition du climat français, ou de la langue française. Mais le fait est que le goût français, — et peut-être Léopold Mozart ne voulait-il point dire autre chose, — subissait alors une profonde et importante transformation, ou plutôt était en train de se transporter, pour la musique comme pour tout le reste, dans des procédés et des genres nouveaux. A Paris plus manifestement encore que dans les pays voisins, ce que nous appelons le « style Louis XVI » se substituait au « style Louis XV ». Le vieil opéra français, créé naguère par Lulli, et glorieusement développé ensuite par Rameau, achevait d'agoniser, malgré l'apparence de respect qu'on se croyait encore tenu à lui témoigner. Lorsque l'opéra parisien rouvrit ses portes, le 23 janvier 1764, c'est par *Castor et Pollux* qu'il inaugura ses représentations : mais tous les articles des journaux, tous les mémoires contemporains, reflètent le sentiment d'ennui que provoqua cette reprise du chef-d'œuvre de Rameau ; et ce même sentiment est reflété dans les comptes rendus d'exécutions d'œuvres de Rameau et des autres vieux maîtres à la Cour de Versailles ou au Concert Spirituel[1]. On continuait à jouer ces vieux opéras parce que l'on n'avait rien pour les remplacer, en attendant que le génie de Gluck vînt en extraire, pour l'offrir au goût nouveau, la forme d'opéra que ce goût réclamait. Mais cette musique, naguère fêtée, maintenant n'intéressait plus que très superficiellement, au seul point de vue de la voix des chanteurs ; et sans cesse la véritable curiosité musicale allait plus absolument à la « comédie-italienne », où déjà des maîtres originaux avaient commencé à tirer de l'*opéra buffa* italien un genre très différent, moins fourni de musique mais plus rapproché de la vie, moins savant mais plus naturel, plus clair, et parfaitement français. C'est à la Comédie-Italienne que se révélait le goût musical français du moment, pendant les quelques mois du séjour des Mozart à Paris ;

1. Après la reprise de *Castor* et *Pollux*, dont Bachaumont nous apprend que, dès le second soir, M[lle] Arnould l'a chanté devant une salle vide, nous voyons figurer, au programme de l'Opéra, *Titon et l'Aurore* (qui ennuie également, malgré l'intérêt des débuts de Le Gros), puis, pour la séance annuelle de la « capitation », des actes de Rameau (*Pygmalion*), de Mondonville (*Psyché*), et de Bury.

et c'est par là, sans aucun doute, que s'est fait sentir, sur le petit Mozart, l'influence de la musique dramatique française.

L'enfant n'a pas été, cependant, sans connaître l'œuvre de Rameau et des vieux compositeurs d'opéras. Non seulement il est très probable que son père l'aura mené à l'une des représentations de *Castor* et *Pollux*; nous savons encore, d'une façon presque certaine, qu'il a dû entendre à Versailles la *Guirlande* de Rameau, qui y a été jouée le lendemain de la séance donnée par les Mozart à la Cour; mais le petit Wolfgang était encore trop enfant pour pouvoir apprécier toute la valeur, à la fois théâtrale et esthétique, d'ouvrages comme ceux-là, parmi l'indifférence du public et à travers le mépris qu'il entendait exprimer, pour Rameau et l'opéra français, par son protecteur Grimm et par son père lui-même ; de telle sorte que, dans ce qu'il a pu connaître de l'œuvre de Rameau, il semble bien n'avoir été frappé que de la partie qui était plus directement à sa portée, — de ces belles danses, pleines à la fois d'expression noble et de grâce chantante, dont nous entendrons un écho, plusieurs années après, dans des menuets de ses symphonies. Pour ce qui est du chant et de l'action dramatiques, le goût français, sous ce rapport, ne lui a pas été révélé par Rameau, à l'Opéra, mais bien, aux Italiens, par Duni, par Philidor, et par Monsigny [1].

Les principales œuvres reprises à la Comédie-Italienne pendant l'hiver de 1763-1764 étaient : *Annette et Lubin*, comédie avec des ariettes populaires et quelques ariettes originales de Favart et Blaise : *Les deux Chasseurs et la Laitière* et *le Milicien* de Duni, *le Bûcheron*, *Blaise le Savetier* et *le Maréchal* de Philidor, liste à laquelle nous pouvons joindre encore un pot-pourri de Favart, *Bastien et Bastienne*, qui a été joué à la Cour de Versailles pendant le séjour des Mozart, sur un livret que Mozart lui-même devait reprendre, en 1768, pour son premier opéra-comique allemand. Et bien que nul document ne nous affirme que les Mozart aient entendu ces diverses pièces, nous savons assez avec quel soin le père, depuis lors, tenait son fils au courant de toutes les nouveautés musicales : sans compter que, si même l'enfant n'avait pas vu jouer tous ces ouvrages, il en aurait connu la musique dans les rues, au boulevard et à la foire Saint-Germain, ainsi que dans les salons où le conduisait

1. Le nom de Monsigny, en vérité, ne se trouve pas sur la liste des personnes rencontrées par les Mozart à Paris, et celui de Philidor ne nous apparaîtra sur cette liste que pendant le second séjour à Paris de 1766 : mais l'on vient de voir que Léopold Mozart, dès son premier séjour, a eu l'occasion de faire connaissance avec Duni, et sans doute même une connaissance assez intime, car le nom de Duni figurera sur la petite liste des personnes que le père de Mozart, en 1777, recommandera à son fils d'aller voir dès son arrivée à Paris. Il est à noter, d'ailleurs, que les Mozart n'ont pas eu non plus l'occasion de rencontrer en personne le vieux Rameau, déjà très souffrant, et destiné à mourir dès l'année suivante (1764).

Grimm et où, chaque soir, les dames le chargeaient de les accompagner, pour chanter les principaux airs des comédies en vogue. Au reste, pour nous assurer que des échos des opéras-comiques français sont parvenus jusqu'au petit Mozart, il suffit de jeter un coup d'œil sur sa partition susdite de *Bastien et Bastienne*, composée après son retour en Allemagne ; et constamment nous allons rencontrer, dans ses œuvres instrumentales des années qui vont suivre, toute sorte de mélodies ou de rythmes qui nous rappelleront aussitôt les romances et ariettes de nos maîtres français[1]. Mais surtout on ne saurait douter que Léopold Mozart ait fait entendre à son fils les deux pièces nouvelles qui ont été jouées aux Italiens pendant leur séjour à Paris, et avec un succès extraordinaire : *Le Sorcier* de Philidor (2 janvier 1764) et *Rose et Colas* de Monsigny (20 mars 1764). Dans *le Sorcier*, Philidor s'efforçait d'enrichir sa mélodie, toujours un peu maigre, par toute sorte de tournures empruntées à l'*Orphée* de Gluck ; et il serait piquant que le premier rapport de Mozart avec Gluck lui fût venu par cet intermédiaire singulier : mais Philidor, renforcé de ses emprunts, n'en a été que plus à l'aise pour mettre à son *Sorcier* sa fine justesse d'expression habituelle, et, dans les petits ensembles, dans les accompagnements, cette habileté aimable et discrète qui, sous le point de vue purement musical, le place au premier rang des compositeurs français d'opéra-comique. L'air d'Agathe : *Reviens, ma voix t'appelle*, la romance : *Nous étions dans cet âge encore*, la chanson de Justine : *Sur les gazons, loin des garçons,* tout cela offrait au petit Mozart des modèles de simple et exacte traduction dramatique, et s'appliquant à des sentiments qu'un enfant n'avait aucune peine à comprendre et à partager ; et, en même temps, la contexture musicale de la pièce de Philidor avait à lui offrir des scènes d'un travail si léger et si fin qu'elles ne pouvaient manquer de répondre à la conception qu'il se faisait alors lui-même d'une bonne musique : la peinture de la tempête où Julien a failli périr, le *duo* final du premier acte, l'ensemble de la reconnaissance, à la fin du second acte. Que si on se souvient, en outre, de l'estime particulière professée pour Philidor par Grimm et tout son cercle, on aura l'idée de l'action très réelle qu'ont dû exercer sur Mozart les œuvres de ce maître, action qui serait bien intéressante à étudier, par exemple, dans les deux *opera-buffa* écrits par Mozart en 1768 et en 1774. Quant à Monsigny, le pédant Grimm, jaloux de tout succès véritable, affectait de le mépriser profondément ; et le fait est que *Rose et Colas* n'avait rien à apprendre à Wolfgang, pour ce qui est de la

1. Citons ici, entre cent autres, un exemple imprévu de ces réminiscences : le premier *allegro* de la grande sérénade pour instruments à vent, écrite par Mozart vers 1780, au plus beau temps de sa maturité, a pour sujet initial un thème qui, tout pareil et dans le même ton, commence un des airs du premier acte du *Maréchal* de Philidor.

musique. Mais sa partition, avec l'aide de son livret, était si animée, si pleine d'un mouvement et d'un entrain nouveaux dans le théâtre chanté, qu'elle rachetait par là l'indigence de sa forme. C'était l'essence même de l'ariette française qui se révélait à l'enfant dans les airs de Rose, les chansons de Mathurin, le *rondeau* de Colas, le gentil *duo : M'aimes-tu? Oh! comme je t'aime!* Comment le petit Mozart n'aurait-il pas été frappé d'une telle adaptation scénique de rythmes populaires dont il avait, dès ce moment, le cerveau rempli? Comment aurait-il résisté, malgré Grimm et son père, à tout ce que Monsigny lui présentait d'un naturel doux et tendre, ou bien d'une drôlerie tout juste à son niveau? Sans compter l'inventeur qu'était d'instinct Monsigny, sous son ignorance technique; et, en effet, il n'y a pas jusqu'au *trio fugué* du premier acte de *Rose et Colas*, dont la hardie progression de verve amusante ne se retrouve, pour nous, transfigurée, revêtue à la fois d'art et de beauté, dans des scènes de l'*Enlèvement au Sérail* et du *Directeur de Théâtre*.

« Tout ce qui est pour des voix seules, et qui doit ressembler à un air, est vide, glacé, et misérable, c'est-à-dire bien français : mais les chœurs sont bons, et même excellents. » Ce passage d'une lettre de Léopold Mozart se rapporte à la musique religieuse que les voyageurs ont entendue dans la chapelle du château de Versailles; et l'on aimerait à savoir ce que peuvent avoir été ces chœurs que le musicien salzbourgeois, malgré son parti pris contre la musique française, était forcé de déclarer « excellents ». Malheureusement c'est un point sur lequel il nous est encore très difficile d'être renseignés bien au juste. Ce qui est certain, c'est que les Mozart n'ont pu entendre, à Versailles comme dans les églises parisiennes, que des motets : car l'usage avait complètement disparu, en France, de vraies messes chantées, comme celles que les Mozart étaient accoutumés à entendre dans les églises allemandes. Des motets, et composés sans doute, en majeure partie, par les maîtres de chapelle qui en dirigeaient l'exécution. A Versailles, les deux sous-maîtres de chapelle étaient alors : pour le semestre de juillet, le vieux Blanchard (né en 1696); pour le semestre de janvier, le jeune abbé Gauzargues, savant théoricien qui devait publier, plus tard, un bon traité de composition[1]. Mais nous ne connaissons aucun motet de Gauzargues, et, quant à Blanchard, quatre gros recueils manuscrits de ses motets (à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris) ne contiennent pas un seul ouvrage datant de 1763 ni du début de l'année suivante. Les motets de Blanchard sont, d'ailleurs, écrits sur le modèle de ceux de La Lande, et avec une extrême pauvreté d'invention et de style. Sur le

1. On a vu tout à l'heure que les Mozart, à Versailles, avaient même eu l'occasion d'entrer personnellement en rapports avec l'abbé Gauzargues.

même modèle étaient écrits aussi tous les « motets à grand chœur » que produisaient alors les divers maîtres de chapelle des églises parisiennes; et ce sont encore des imitations des motets de La Lande que les Mozart auront sûrement entendues, une ou deux fois, au Concert Spirituel, pendant leur séjour à Paris. Les programmes de ces concerts nous sont donnés par les journaux du temps : et il n'est pas sans intérêt de les reproduire ici :

Le 8 décembre 1763, fête de la Conception. — *Salve Regina,* motet à grand chœur de Kohaut, avec un récitatif accompagné par le violoncelliste Duport. — Motet à voix seule, chanté par M. Noël, haute-contre. — Concerto de violon composé et exécuté par M. Capron. — Sonate de violoncelle « jouée » par M. Duport. — Deux airs italiens chantés par Mlle Hardy. — *Benedic anima mea Domino,* grand motet de M. Dauvergne, « maître de musique de la chambre du Roi, et l'un des directeurs du concert »[1].

Concert du 2 février 1764, fête de la Purification. — *Magnificat,* motet à grand chœur, de Bellissen. — Concerto de violon, composé et joué par M. Gaviniès. — Motet à voix seule, de M. Le Petit, chanté par Mlle Fel. — Concerto d'orgue composé et joué par M. Balbâtre. — Airs chantés par Mlle Saint-Marcel. — *Te Deum,* motet à grand chœur par M. Dauvergne.

Concert du lundi 26 mars, fête de l'Annonciation. — *Lauda Jerusalem,* motet à grand chœur de La Lande. — Concerto de violon, composé et joué par M. Gaviniès. — *Afferte Domino,* motet à voix seule par M. Lefebvre, chanté par M. Le Gros. — Sonate de harpe, composée et jouée par M. Mayer. — Air italien chanté par Mlle Hardy. — *Confitemini,* motet à grand chœur de M. l'abbé Gaulet.

Tels sont les chœurs que les Mozart ont pu entendre à Paris ; et le fait est que plusieurs des motets que nous venons de nommer, et d'autres encore que les voyageurs auront peut-être entendus aux offices de Notre-Dame, de Saint-Paul, ou de l'abbaye de Saint-Ger-Germain-des-Prés, étaient des œuvres fort estimables. L'esprit nouveau, qui était en train de transformer tous les genres musicaux, ne se faisait guère sentir, dans ces motets, que par un caractère plus chantant et plus « profane » des thèmes et par une substitution croissante de l'harmonie homophone à l'ancien contrepoint. Pour le reste, les motets de Dauvergne et des autres compositeurs religieux du temps gardaient le type, les procédés, et toute l'apparence générale de ces motets de La Lande qui, d'ailleurs, comme on l'a vu, continuaient eux-mêmes de figurer au programme des Concerts Spirituels. C'était là d'honnête musique ; mais la qualification d' « excellents » donnée par Léopold Mozart aux chœurs français qu'il enten-

1. Nous omettons ensuite les concerts du 24 et du 25 décembre, où les Mozart n'ont pu assister, étant alors à Versailles.

dait, par opposition à son mépris infini des « airs », n'en aurait pas moins de quoi nous surprendre si, d'abord, nous ne nous rappelions la décadence où était tombée la musique religieuse dans les petites cours catholiques de l'Allemagne, et si, surtout, l'inexpérience littéraire du maître de chapelle salzbourgeois ne nous permettait point de supposer que c'est à l'exécution des chœurs, et non pas à leur qualité musicale, que s'adressaient ses éloges, dans une lettre écrite à l'épicier Hagenauer. Aussi bien pour les airs que pour les chœurs, Léopold Mozart ne voulait parler que de la manière dont on les chantait; et l'on comprend que, à ce point de vue, il ait été ravi de la précision et de l'élégante justesse qui, de tout temps, ont caractérisé les ensembles vocaux dans notre pays. En tout-cas, nous n'avons pas à insister ici sur tout ce côté de la musique française d'alors : car son influence n'a été et ne pouvait être que fort restreinte sur les œuvres, purement instrumentales, écrites par le petit Mozart pendant son séjour à Paris; et l'enfant allait bientôt se trouver en contact, à Londres, avec des œuvres chorales qui ne pouvaient manquer de lui faire oublier celles qu'il avait entendues à Versailles et à Paris. Sans compter que nous aurons l'occasion d'étudier plus longuement la musique religieuse française lorsque, durant le second séjour des Mozart à Paris, en 1766, l'enfant, sous l'action et à l'imitation de cette musique, composera lui-même un *Kyrie* qui sera son début dans le genre religieux.

Pour ce qui est de la musique instrumentale, la révolution que nous avons signalée se faisait sentir à Paris aussi vivement, et peut-être plus encore, que dans les autres milieux musicaux. De même que l'ancien opéra français de Lulli et de Rameau, l'ancienne musique instrumentale française était en train d'agoniser : et le coup mortel ne lui était point venu d'Italie, comme à l'opéra français par l'arrivée des *bouffons* italiens, mais d'Allemagne, par une introduction prolongée de compositeurs et d'instrumentistes allemands. Autant qu'il nous est possible de reconstituer l'histoire de cette transformation de la musique instrumentale française, celle-ci a eu pour premier théâtre les salons d'un fermier général, La Poupelinière, qui, après avoir été le protecteur enthousiaste de Rameau, avait institué chez lui, vers 1750, des concerts symphoniques où le plus grand nombre des exécutants étaient des Allemands. « Ce fut lui, nous dit Gossec, qui, le premier, amena l'usage des cors à ses concerts, d'après les conseils du célèbre Jean Stamitz. Jouissant d'une immense fortune, il entretenait un nombreux corps de musique, composé d'artistes distingués, parmi lesquels se trouvaient deux cors, deux clarinettes, et trois trombones, qu'il avait appelés d'Allemagne. » C'est chez La Poupelinière que, vers 1754, le plus grand symphoniste du temps, Jean Stamitz, était venu faire entendre les modèles d'un genre nouveau, et bientôt, à la tête de l'orchestre allemand de La Poupelinière,

le jeune Gossec lui-même avait repris et développé le genre inauguré par le maître de Mannheim. En 1763, lors de l'arrivée des Mozart, La Poupelinière était mort depuis plus d'un an : mais la musique instrumentale française continuait à suivre l'impulsion qu'elle avait reçue dans ses concerts. De toutes parts, d'autres concerts s'organisaient, à l'exemple des siens, où l'on jouait des œuvres d'auteurs nouveaux, et dans le goût nouveau ; et, là encore, comme chez La Poupelinière, aussi bien pour la composition que pour l'exécution, les étrangers abondaient, flamands, tchèques, mais surtout allemands. Dès 1759, un *Tableau de Paris* indique, à Paris, huit « concerts réglés », dans diverses maisons privées, et, parmi eux, un « concert abonné ». Au *Concert Spirituel*, en vérité, la plupart des auteurs des symphonies ou des concertos étaient encore des maîtres français : mais, là même, déjà des maîtres étrangers commençaient à apparaître sur les programmes (nous avons vu, au concert du 8 décembre 1763, un motet à grand chœur du Bohémien Kohaut), et, dans les concerts privés, dans les salons des grands seigneurs ou des financiers, de plus en plus la vogue allait aux nouveaux maîtres étrangers. De cela nous avons une preuve certaine dans l'énorme disproportion entre les noms français et les noms étrangers que nous offrent, à cette date, les annonces des deux grands éditeurs de musique parisiens : La Chevardière et Venier. En janvier 1764, l'éditeur La Chevardière annonce : trois *Concertos* de Stamitz, une *Symphonie* de Toeschi (un Allemand de Mannheim, malgré son origine italienne) et une autre de Van Maldere, six *sonates en duo* de Paganelli, six duos de violon par Schetky et six autres par Antonio Lorenziti. En février, le même éditeur annonce six symphonies de Joseph Bode. En mars, c'est Vénier qui fait savoir qu'il met en vente, sous le titre collectif de : *Les Noms Inconnus*, des symphonies de MM. van Maldere, Heyden (Joseph Haydn), Bach (Jean-Chrétien Bach), Pfeiffer, Schetky, et Frantzl.

La publication de ces « symphonies » allemandes, dont plusieurs n'étaient au reste, comme celles de Joseph Haydn, que des quatuors à cordes, peut être tenue pour l'événement le plus caractéristique de cette période de transition et d'innovation, dans le domaine de la musique d'ensemble française. Poursuivie sous forme périodique, l'édition d'œuvres instrumentales étrangères rencontrait, auprès du public français, un accueil si empressé que nous pouvons imaginer, d'après cela, la place tenue par ces symphonies et ces quatuors dans les salons où, entre décembre 1763 et avril 1764, Grimm a promené le petit Mozart. Une lettre de Mozart à son père, en 1778, nous apprend que, dès leur premier séjour à Paris, les voyageurs salzbourgeois ont eu l'occasion de connaître Gossec[1];

1. Ou peut-être Gossec aura-t-il eu simplement l'occasion d'assister à l'un des

et c'est à Paris, incontestablement, que Mozart a dû faire connaissance, pour la première fois, avec l'œuvre de « M. Heyden », — dès lors un des auteurs favoris des divers recueils des « symphonies périodiques », — de ce Joseph Haydn que nous allons rencontrer, désormais, presque à chacune des étapes de sa vie musicale. Mais sur tout cela encore nous aurons à revenir lorsque, tout de suite après son arrivée à Londres, nous verrons l'enfant occupé à composer une symphonie dont l'idée, suivant toute vraisemblance, lui sera venue pendant son séjour à Paris, et qui, en tout cas, au contraire des symphonies suivantes de Londres, sera le produit direct de l'étude faite par Mozart, à Paris, des « symphonies périodiques » allemandes de Vénier et de La Chevardière. Il convient cependant de noter ici que, tandis que tout le reste de la musique instrumentale française s'imprégnait très profondément d'influences allemandes, l'école française de violon, à peu près seule, subsistait victorieusement. Issus des belles traditions des Senaillé et des Leclair, les Gaviniès et les Leduc avaient de quoi révéler, au petit Mozart, un jeu moins poétique, sans doute, que celui de Nardini, mais parfaitement solide et sûr, avec une virtuosité plus savante. Révélation qui, elle aussi, arrivait à son heure, en un temps où Wolfgang, avec la tête pleine de projets de symphonies, s'essayait à écrire des parties de violon pour accompagner ses sonates de piano.

Mais, comme nous l'avons dit, il était encore, avant tout, claveciniste ; et rien ne doit l'avoir autant intéressé que la musique de clavecin, parmi les impressions nouvelles qu'il recueillait chez nous. Or, c'est précisément dans la musique de clavecin que la transformation du goût français d'alors était la plus complète et la plus évidente. La vogue était à jamais passée de ces « pièces » descriptives ou galantes, ornées de titres plus ou moins poétiques, qui, pendant plus d'un demi-siècle, avaient été le triomphe des clavecinistes français. Les Couperin et les Du Phly, les Fouquet et les Mondonville, et Rameau lui-même, le Rameau des *Cyclopes* et des *Tendres Plaintes*, se voyaient de plus en plus abandonnés au profit d'hommes et de genres nouveaux. Et, par une évolution significative, deux genres opposés, surtout, se substituaient aux vieux recueils de *pièces* : le genre inférieur, tout populaire, du *pot-pourri*, et le genre supérieur, plus « distingué », de la *sonate*. Tandis que le *Journal du Clavecin* et les autres feuilles semblables n'étaient plus remplies que de pots-pourris sur les airs en vogue de la Comédie italienne, tous les clavecinistes qui se piquaient de science et de raffinement, à l'exemple de ce Le Grand dont parle Léopold Mozart, renonçaient à l'ancien « goût » des « pièces » pour écrire des sonates, et expres-

concerts parisiens des Mozart : car son nom ne figure pas sur la liste susdite de Léopold Mozart, non plus que sur celle de 1766.

sément imitées des derniers modèles allemands ou italiens. Le fait est que l'organiste et claveciniste Le Grand, qui naguère encore, dans un recueil de l'éditeur Vénier, avait publié, sous le nom de « sonate », une « pièce » en un seul morceau, à la vieille manière, venait à présent de publier, en avril 1763, un *Premier livre de sonates de clavecin,* témoignage de sa conversion à la mode nouvelle. Puis étaient venues, en mai 1763, ces *Six Sonates* d'Eckard, qui ont été le premier point de contact du petit Mozart avec la musique française. En janvier 1764, c'était un des plus savants organistes et contrapuntistes du temps, le lyonnais Charpentier (dont le vrai nom était Beauvarlet), qui, à son tour, délaissait le genre de la pièce pour produire « Six Sonates de clavecin » dans le style allemand. Mais, d'ailleurs, nous n'en finirions point à vouloir citer les annonces de recueils de sonates dans les journaux parisiens : six *Sonates* de Leontzi Honnauer, claveciniste du prince Louis de Rohan ; deux *Sonates* de J.-B. Klimrath, claveciniste du roi de Pologne, etc., sans compter les sonates de Schobert, dominant tout cela. Léopold Mozart disait vrai : dans le domaine de la musique de clavecin, à Paris, c'étaient bien les Allemands qui étaient à présent les maîtres, sauf pour les compositeurs français à n'imiter les modèles allemands que dans une mesure conforme à leur goût national, et sauf pour les clavecinistes allemands eux-mêmes, sitôt installés en France, à s'efforcer d'approprier leurs procédés et leur langage à ce goût français.

Les passages cités plus haut d'une lettre de Léopold Mozart nous apprennent les noms des clavecinistes parisiens dont l'enfant a particulièrement pratiqué les sonates : Schobert, Eckard, Honnauer et Le Grand. Aussi ne nous arrêterons-nous pas à analyser les autres recueils de sonates du temps, qui d'ailleurs, en tout cas, n'auraient eu rien à révéler à l'enfant de bien original. Seules, peut-être, les six sonates de Charpentier, s'il les a connues, ont pu l'intéresser par un mélange de raideur scolastique et de hautes ambitions expressives. Ce Charpentier était un très habile organiste, et nous devons ajouter, à ce propos, qu'il y avait en France, une vieille école d'organistes non moins remarquable que l'école des violonistes dont nous avons parlé, et que la grande différence entre les auteurs français et les auteurs allemands de sonates parisiennes venait précisément de ce que presque tous les auteurs français étaient, avant tout, des organistes comme avaient été les Rameau et les Couperin, tandis que les Allemands, les Schobert et les Eckard, étaient déjà de véritables pianistes, avec une virtuosité d'un caractère tout autre, expressément appropriée à l'instrument nouveau dont ils s'occupaient. Plusieurs morceaux des sonates de Charpentier, malgré leurs prétentions pathétiques ou sentimentales, sont écrits d'un bon vieux

style solide et précis, encore tout voisin de celui des « pièces » des Dumont et des Chambonnières. Mais il est peu probable, somme toute, que les Mozart aient eu entre les mains ce recueil d'un maître provincial, tandis que nous savons que « MM. Schobert, Eckard, et Le Grand sont venus leur apporter leurs sonates gravées », et qu'ils ont connu aussi celles de Leontzi Honnauer[1]. On peut voir, à la Bibliothèque du Conservatoire, un bel exemplaire des six sonates de ce dernier, « dédiées à Son Altesse Mgr le prince Louis de Rohan, coadjuteur de l'évêché de Strasbourg », avec une dédicace où Honnauer se flatte de « l'honneur qu'il a d'appartenir » à ce personnage. Chacune des six sonates est en trois morceaux, à la manière allemande, *allegro*, *andante*, et second *allegro* plus rapide, sauf cependant la troisième, en *fa*, où l'*andante* est remplacé par un *minuetto con variazioni*, et où le finale est un *air en rondeau*. Au point de vue de la coupe, Honnauer, comme presque tous les clavecinistes français du temps, aime à employer alternativement la coupe allemande, avec *développement* et *rentrée* dans le ton, et l'ancienne coupe italienne avec *rentrée* variée à la dominante après les deux barres. Dans chacune des sonates, c'est tantôt le premier *allegro*, tantôt l'*andante*, qui a un *développement* suivi d'une rentrée dans le ton, en opposition avec les autres morceaux, où la reprise a lieu dès après les deux barres. Cet éclectisme dans la coupe des morceaux, que nous avons signalé déjà chez Eckard, se retrouve également chez Le Grand, chez Schobert, et chez Charpentier : il correspondait évidemment au goût français d'alors. Mais un trait caractéristique d'Honnauer est que, chez lui, tout à fait comme chez Léopold Mozart, le *développement* est, d'ordinaire, très court, insignifiant, et sans autre rôle que celui d'amener la rentrée du premier sujet dans le ton principal. Cette rentrée, par contre, est assez variée, et suivant le même procédé que chez Léopold Mozart : après une exposition du premier sujet dans le ton principal, l'auteur reprend ce sujet en mineur et commence une série de modulations plus ou moins expressives qui préparent la rentrée du second sujet dans le ton principal; et déjà Honnauer, presque toujours, distingue nettement ses deux sujets, à la manière nouvelle, avec une petite cadence et une pause pour les séparer. En somme, nulle part aussi bien que dans ces sonates d'Honnauer nous ne trouvons des types réguliers et complets de la sonate française, telle qu'on la pratiquait en 1764 : et cette régularité et cette netteté de la coupe et du style, dans les sonates d'Honnauer, nous apparaissent d'autant

1. Nous verrons en effet que, en 1767, Mozart arrangera en concertos plusieurs morceaux des sonates d'Honnauer, en même temps que divers morceaux de Schobert, Eckard, etc. Ces premiers concertos de Mozart suffiraient, d'ailleurs, à nous prouver la profonde influence, — profonde et durable, — qu'avaient exercée sur l'enfant les maîtres français.

mieux que le contenu de ces sonates est plus absolument nul. En vérité, aussi bien pour les idées que pour les sentiments, ce sont là des œuvres d'un néant parfait. Aucune trace de contrepoint, un emploi continu de la « basse d'Alberti » ; et, pour ce qui est de l'invention, une absence singulière de mélodie, qui donne à ces sonates, purement rythmiques, l'apparence de consciencieux et médiocres exercices de doigté. Cependant, les *variations* de la troisième sonate, sous leur nullité musicale, nous offrent une particularité sur laquelle nous aurons à revenir : pour la première fois dans les variations de l'école nouvelle, Honnauer entremêle à ses variations majeures deux variations mineures, et nous verrons que Mozart lui-même n'imitera cet exemple que plus de dix ans après.

Des sonates d'Eckard et de leur influence sur les premières sonates de l'enfant, nous avons dit déjà ce qu'il y avait à en dire. Aussi bien peut-on affirmer que cette influence a cessé presque dès l'arrivée de Mozart à Paris, pour céder la place à une autre, infiniment plus profonde, et d'ailleurs plus légitime. Léopold Mozart et Grimm avaient beau vanter à l'enfant la « difficulté » et l'éminente beauté des sonates « du bon M. Eckard » : l'enfant n'avait plus d'oreilles, désormais, que pour la musique du « misérable Schobert ». Le pauvre Eckard, malgré ses relations parisiennes, était resté trop allemand ; et l'enfant, dans l'atmosphère nouvelle qu'il respirait, avait besoin d'une grâce plus légère, plus fine, plus vraiment française à la fois et plus « mozartienne ».

Nous ne croyons pas qu'il ait, non plus, tiré grand profit du « premier livre de six sonates » que Le Grand, professeur de clavecin et organiste de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, avait fait paraître au mois d'avril 1763, et dont nous savons qu'il avait « fait hommage » aux deux enfants-prodiges. Il nous a été malheureusement impossible de découvrir ce recueil : car ce sont des sonates d'un autre Le Grand, que contient un recueil conservé à la Bibliothèque Nationale, et attribué par tous les bibliographes au Le Grand qui nous occupe. Mais nous connaissons d'autres pièces de ce maître, composées avant et après ce recueil de 1763, et notamment le long morceau intitulé « sonate » dont nous avons dit déjà qu'il a paru, vers 1760, dans un recueil collectif de l'éditeur Vénier. Ce morceau (en *si bémol*), est d'un style très soigné, avec des modulations prolongées et variées qui dénotent le savant organiste, tout en s'accompagnant d'un déplorable abus de la *basse d'Alberti*. Mais le chant, et l'émotion, manquent à cet honnête morceau, comme ils manquent aussi aux pièces d'orgue de Le Grand que nous avons eu l'occasion d'étudier. Ce n'est point de lui que l'enfant a appris le secret de la musique française.

Il l'a appris d'un très grand maître, dont il faut maintenant que nous parlions avec quelque détail : de l'un des plus grands musiciens

de notre pays, et des moins connus, et des plus « français » malgré son origine et son éducation étrangères : de ce « misérable Schobert » que Léopold Mozart nous montre écumant de fureur et de jalousie, parce qu'il a entendu la merveilleuse façon dont la jeune Marianne Mozart jouait du clavecin !

Le fait est que Grimm, son compatriote, après avoir d'abord vainement essayé de se constituer son protecteur, s'était mis à le haïr, et avait communiqué ce sentiment à l'innocent maître de chapelle salzbourgeois : mais le petit Wolfgang, si même il a cru, lui aussi, détester et mépriser l'homme qu'était Schobert, a tout de suite été profondément saisi de ce que la musique de cet homme avait de prédestiné à lui plaire ; et, quinze ans après, quand il reviendra à Paris, il avouera à son père que ce sont les sonates de Schobert qu'il va acheter chez les marchands, pour les faire jouer à ses élèves. Schobert a été son premier vrai maître ; et une partie de l'empreinte qu'il a laissée dans son cœur ne s'en est plus jamais effacée.

III

La personne et la vie de ce maître sont entourées d'une brume si épaisse et si mystérieuse qu'il nous a été impossible de la pénétrer. Nos recherches, poursuivies depuis plusieurs années et dans les directions les plus différentes, nous ont surtout permis de découvrir la fausseté de toutes les affirmations émises, au sujet de Schobert, par les musicographes du XIX[e] siècle, et notamment de celle qui faisait de lui le frère du corniste Schubart, membre de la chapelle royale de Versailles. Ce Georges-Pierre Schubarth, né à Memmelsdorf le 6 janvier 1734, a eu, en effet, plusieurs frères, mais dont aucun n'est venu en France. Pareillement, il est faux que Schobert ait été Alsacien : les diverses archives alsaciennes ne font pas même mention de lui, ce qui exclut jusqu'à l'hypothèse d'un séjour prolongé à Strasbourg ou en Alsace. Dans les journaux français du temps, où le moindre croque-note s'empresse d'annoncer les moindres pièces qu'il produit, la seule mention que nous ayons trouvée de Schobert est, précisément pendant le séjour des Mozart à Paris, le 5 mars 1764, cette note de l'*Avant-Coureur* : « M. Schobert, claveciniste de S. A. S. « M[gr] le prince de Conti, donne avis aux amateurs de musique qu'il « va donner au public, par souscription, douze sonates de clavecin « de sa composition. On en délivrera une tous les mois ; la sous- « cription sera de 15 livres. On peut souscrire chez le sieur Moria, « marchand de musique, près la Comédie-Française. » Lorsque Schobert mourra, le 28 août 1767, aucune nouvelle ne sera donnée de cette mort dans aucun journal. En vérité, nous ne possédons sur la personne de Schobert que deux documents imprimés, en plus des

passages, cités plus haut, des lettres de Léopold Mozart : ce sont deux passages de la *Correspondance* de Grimm, publiés pour la première fois dans l'édition de M. Tourneux. Dans la première lettre, de décembre 1765, Grimm écrit que « l'on a donné, ces jours-ci, à la Comédie-Italienne, un opéra-comique nouveau, intitulé : *Le Garde-Chasse et le Braconnier*, qui a été sifflé. « Après avoir dit que l'auteur du livret n'était point nommé, Grimm continue ainsi : « La musique était de M. Schobert, jeune claveciniste de la musique du prince de Conti. M. Schobert est Silésien. Il est en France depuis cinq ou six ans ; et il a, ainsi que quelques autres allemands, ruiné de fond en comble la réputation des Couperin, des du Phly, des Balbastre, qu'on avait la sottise de regarder comme des joueurs de clavecin, avant d'avoir entendu Bach, Müthel, Eckard, Schobert, Honnauer, et quelques autres. Eckard est, à mon gré, le plus fort de tous. Il a du génie, les plus belles idées, avec un jeu plein de sensibilité et d'une légèreté surprenante. Tout le monde n'est pas digne de sentir le prix de ses compositions. Schobert a le jeu le plus brillant et le plus agréable : c'est aussi le caractère de sa composition. Aussi plaît-il généralement plus que son rival, mais il s'en faut bien qu'il puisse lutter avec lui pour le précieux et le choix des idées. L'opéra du *Garde-Chasse* est son coup d'essai dans la musique vocale. Ce musicien connaît les effets, son harmonie est pure et ne manque point de magie ; mais ses idées, quoique agréables, sont communes... M. Schobert gagne beaucoup d'argent par la gravure de ses pièces de clavecin ; je crois qu'il fera bien de s'y tenir et d'abandonner le projet d'écrire pour la voix. »

Le second passage est plus intéressant encore pour la biographie de Schobert : mais, avant de le citer, il convient de dire que, dans les archives de la Comédie-Italienne, ni à la date de la lettre précédente de Grimm ni à aucune date, ne figure ni une pièce intitulée *le Garde-chasse et le Braconnier* ni aucune autre pièce de Schobert. Là comme partout, le mystère s'attache à la figure du plus grand claveciniste français de ce temps [1]. Voici maintenant ce que nous lisons dans une autre lettre de Grimm, en septembre 1767 :

Le jour de la Saint-Louis a été marqué, cette année, par un événement bien sinistre. M. Schobert, connu des amateurs de musique comme un des meilleurs clavecinistes de Paris, avait arrangé une partie de plaisir avec sa femme, un de ses enfants, de 4 à 5 ans, et quelques amis, parmi lesquels il y avait un médecin. Ils étaient au nombre de sept, et allèrent se promener dans la forêt de Saint-Germain-en-Laye. Schobert aimait les champignons à la fureur. Il en cueillit dans la forêt pendant une partie de la journée. Vers le soir, la compagnie se rend à

1. Bachaumont, dans ses *Mémoires*, mentionne l'échec de l'opéra-comique intitulé *le Garde-chasse et le Braconnier*, mais sans nommer l'auteur de la musique.

Marly, entre dans un cabaret, et demande qu'on lui apprête les champignons qu'elle apporte. Le cuisinier du cabaret, ayant examiné ces champignons, assure qu'ils sont de la mauvaise espèce, et refuse de les cuire. Piqués de ce refus, ils sortent du cabaret et en gagnent un autre, dans le Bois de Boulogne, où le maître d'hôtel leur dit la même chose et refuse également de leur apprêter les champignons... Ils se rendent tous à Paris, chez Schobert, qui leur donne à souper avec ces champignons ; et tous, au nombre de sept, y compris la servante de Schobert qui les avait apprêtés, et le médecin qui prétendait si bien s'y connaître, tous meurent empoisonnés... L'enfant est mort le premier. Schobert a vécu du mardi au vendredi [1]. Sa femme n'est morte que le lundi après... Ils laissent un enfant en nourrice, qui reste sans ressources.

Ce musicien avait un grand talent, une exécution brillante et enchanteresse, un jeu d'une facilité et d'un agrément sans égal. Il n'avait pas autant de génie que notre Eckard, qui reste toujours le premier maître de Paris ; mais Schobert avait plus d'admirateurs qu'Eckard parce qu'il était toujours agréable et qu'il n'est pas donné à tout le monde de sentir l'allure du génie. Les compositions de Schobert étaient charmantes. Il n'avait pas les idées précieuses de son émule, mais il connaissait supérieurement les effets et la magie de l'harmonie, et il écrivait avec une grande facilité, tandis que M. Eckard ne fait que difficilement les choses de génie. C'est que ce dernier ne se pardonne rien, et que M. Schobert était, en tout, d'un caractère plus facile. Il a péri à la fleur de l'âge. Schobert était Silésien. Il était de la musique de M. le prince de Conti, qui fait une perte qui ne sera pas aisée à réparer.

A ces maigres renseignements publiés nous avons pu en joindre quelques autres, trouvés dans des documents inédits, mais qui ne portent malheureusement que sur des points d'intérêt secondaire. Le plus intéressant est, à beaucoup près, un extrait de l'acte de baptême d'un fils de Schobert, aux Archives de la Seine. Le voici : « Le samedi 9 mars 1765 a été baptisé Antoine, né d'hier, fils de Jean Schobert, musicien, et d'Elisabeth-Pauline, son épouse, demeurant rue du Temple. Le parrain, Antoine Gronemann, musicien, demeurant rue de Bucy, paroisse Saint-Sulpice ; la marraine, Malisceron, veuve de Jacques Grossaires, demeurant rue des Fontaines, de cette paroisse (Saint-Nicolas-des-Champs), qui a déclaré ne savoir signer. Collationné et délivré par nous, prêtre vicaire de ladite paroisse, soussigné. A Paris, ce vendredi 23 mars de l'année 1792. Signé Delabelle, vicaire. » Cet extrait a été délivré à Antoine Schobert à l'occasion de son mariage avec Marie Delahaye, mariage dont naquit une fille, Elisabeth Joséphine Schobert, qui, elle-même, devait plus tard épouser en secondes noces un fils ou un petit-fils du peintre belge Demarne.

De ces divers documents et de maints autres qu'il serait trop long d'énumérer ici, résultent, incontestablement, les conclusions sui-

1. D'où il résulte que Schobert est mort le 28 août 1767.

vantes. C'est d'abord que Schobert était d'origine silésienne : aucun doute n'est possible là-dessus, en face de la double affirmation de Grimm, lui-même Allemand, et écrivant à des princes d'Allemagne. En second lieu, nous savons que Schobert, « mort à la fleur de l'âge » en 1767, était tout jeune lorsqu'il est venu à Paris, « cinq ou six ans avant 1765 ». A Paris il s'était marié, avec une Française, avait fondé une famille toute française, et, vers 1761, était entré dans la musique du prince de Conti, en qualité de claveciniste. Les lettres de Grimm, sous leur malveillance évidente, laissent deviner que Schobert, à la fois comme auteur et comme exécutant, a eu auprès du public parisien un très grand succès : nous apprenons même qu'il a « gagné beaucoup d'argent » par la vente de ses compositions. En fait, depuis 1763 jusqu'au bouleversement général de la Révolution, il a été le plus joué et le plus aimé des auteurs de sonates français : des copies manuscrites de ses œuvres abondent dans les recueils gardés au Conservatoire et à la Bibliothèque Nationale. A l'étranger, d'ailleurs, ses œuvres étaient également très appréciées : nous en trouvons le témoignage dans toute sorte d'écrits allemands, anglais, italiens, sur l'histoire ou l'esthétique du piano. Un éditeur de Londres a publié, et avec un succès très marqué, une édition anglaise de ses œuvres complètes.

Voici à présent ce que nous apprennent les éditions françaises originales de ces œuvres, jusqu'à la date où nous savons qu'il est venu « en faire hommage » au petit Mozart. La seule date précise que nous ayons, là-dessus, nous est fournie par l'annonce reproduite plus haut. En mars 1764, Schobert a commencé une publication mensuelle de sonates : et, en effet, le recueil de ses œuvres nous montre cinq compositions qui portent en tête les mots : *mars*, *avril*, *mai*, *juin*, et *juillet*. Ce sont des sonates accompagnées d'un ou de plusieurs instruments et appartenant aux œuvres 7 et 8 : de telle sorte que c'est jusqu'à l'œuvre 8 que Mozart, en 1764, a connu les compositions de Schobert. Nous allons reproduire les titres de ces divers ouvrages :

L'op. I est intitulé : « *Deux Sonates* pour le clavecin, qui peuvent se jouer avec l'accompagnement du violon, par M. Schobert, claveciniste de S. A. Ser. Mgr le prince de Conti ». Les op. II, III, IV et V sont également des recueils de *deux* sonates avec accompagnement de violon *ad libitum*. L'op. VI est intitulée : « *Sonates en trio*, pour le clavecin, avec accompagnement de violon et basse *ad libitum* » : cette fois, le recueil contient *trois* sonates. L'op. VII est formée de « *trois* sonates en quatuor, avec accompagnement de deux violons et basse *ad libitum* ». De ces trois quatuors, le premier a paru en avril 1764, le second en mai, le troisième en juin. Enfin l'op. VIII comprend *deux* sonates pour clavecin avec accompagnement de

violon ; et la première de ces deux sonates a paru dès le mois de mars 1764, avant les trois quatuors de l'œuvre précédente. Toutes ces œuvres, jusqu'à l'op. VI, ont été gravées par Mlle Vendôme ; la plupart ont au titre cette mention : « En vente à Paris, chez l'auteur, vis-à-vis le Temple, chez M. Moria, sculpteur, et aux adresses ordinaires de musique[1] ».

Avant d'étudier, comme nous serons forcés de le faire, le contenu musical de ces œuvres de Schobert et l'influence qu'elles ont eue sur la formation du génie de Mozart, nous devons signaler tout de suite certaines particularités extérieures qui les caractérisent, et qui ne sont pas non plus sans intérêt à notre point de vue.

C'est, d'abord, la manière dont Schobert publie ses sonates par petits recueils, ne contenant que *deux* sonates au lieu des *six* qui formaient jusqu'alors la série traditionnelle. Que nous regardions en Allemagne, en Italie, en France ou en Angleterre, qu'il s'agisse de *suites* ou de *sonates* véritables, toujours nous verrons, jusqu'à Schobert, le maintien de cette série de *six* ; et Eckard lui-même, et Le Grand et Honnauer mettent encore *six* sonates dans leurs premiers recueils.

Schobert, dès le début, c'est-à-dire dès les environs de 1761, n'en met que deux dans chacun des siens, sauf à en joindre une troisième pour les recueils de *trios* et de *quatuors*. Ici déjà, c'est lui qui innove ; et aussitôt son exemple entraîne ses confrères à l'imiter. Le second recueil des sonates d'Eckard (publiées à la fin de 1764, et d'ailleurs si médiocres que nous ne nous arrêterons pas à en parler) ne contient plus que *deux* sonates. Et les deux premiers recueils de sonates du petit Mozart, à l'exemple de ceux de Schobert, ne contiennent, eux aussi, que deux sonates. Plus tard, les recueils de *deux* sonates alterneront avec les recueils de *six* chez les Edelmann, les Hüllmandel, et les autres successeurs parisiens de Schobert.

Seconde innovation : les accompagnements de violon *ad libitum*. Il y avait bien eu, en France, précédemment, un ou deux recueils de clavecin (notamment un recueil de Damoreau le Jeune) où l'auteur avait ajouté une petite partie de violon : mais ce n'avaient été que des cas isolés ; et l'ordinaire des sonates de clavecin, à Paris comme en Allemagne et en Italie, continuaient à être écrites pour le clavecin seul. Schobert, dès sa première œuvre, prit l'habitude d'enrichir les sonates d'une partie de violon *ad libitum :* en quoi il n'est pas impossible qu'il ait donné naissance à la sonate moderne pour piano et violon. Le fait est que son exemple fut aussitôt suivi, non seulement à Paris, mais dans toute l'Europe, et que

1. On pourra trouver l'indication des thèmes de ces diverses sonates dans un récent volume de la collection des *Denkmæler deutscher Tonkunst*, où M. Hugo Riemann a réédité un certain nombre d'œuvres de Schobert.

nous verrons bientôt Jean-Chrétien Bach, à Londres, tout comme le petit Mozart dès ses sonates de Paris, ne plus publier que des sonates de clavecin « pouvant se jouer avec l'accompagnement du violon ». A Paris, l'usage va devenir à peu près général. Déjà Honnauer, en 1763, ajoute une partie libre de violon à la *sixième* sonate de son recueil ; après lui, on peut dire que les trois quarts des recueils de sonates français comporteront, semblablement, un petit recueil supplémentaire contenant des parties de violon, jusqu'au jour où d'éminents violonistes tels que Guénin, renversant les proportions établies par Schobert, écriront des sonates où ce sera déjà le chant du violon qui remplira le rôle principal.

De même encore la disposition des morceaux, dans les sonates de Schobert, nous montre le jeune maître tendant de plus en plus à passer de la coupe allemande (un *andante* entre deux *allegros*) à la coupe plus libre des maîtres italiens. Peu à peu, le *menuet* s'installe à la fin des sonates, et sous la forme propre du menuet régulier avec un *trio*, au lieu du *tempo di menuetto* qui, d'abord, s'était substitué à l'ancien finale *allegro* ou *presto*. Parfois même Schobert remplace par un *menuet avec trio* l'*andante* de ses sonates : mais cela tient à sa conception particulière du menuet, dont nous reparlerons tout à l'heure ; et Mozart, au cours de sa vie, ne l'a imité sur ce point que très rarement. Mais au contraire, tout de suite et constamment, dès sa rencontre avec Schobert, il emprunte à celui-ci l'emploi du *menuet* pour le finale de ses sonates. Sur les quatre sonates qu'il va publiée à Paris, les *trois* dernières se termineront par des *menuets avec trio*.

Enfin la coupe intérieure des morceaux, dans les sonates de Schobert, nous fait voir un progrès continu, tout à fait caractéristique de l'esprit chercheur et mobile du maître, et n'étant point, non plus, sans avoir agi sur la production parisienne du petit Mozart. Jusqu'aux environs de son op. V, Schobert, probablement à l'exemple de certains maîtres italiens dont il doit avoir été l'élève, pratique le système que nous avons défini déjà à propos des sonates d'Eckard et d'Honnauer : alternativement, dans les divers morceaux de ses sonates, il emploie l'ancienne coupe italienne, avec rentrée à la dominante dès les deux barres, et la coupe nouvelle de la sonate d'Emmanuel Bach, avec un *développement* suivi d'une rentrée, un peu variée, du premier sujet dans le ton principal. Ainsi, pour nous en tenir aux deux sonates de l'op. I, le premier *allegro* de la première sonate n'a point de rentrée du premier sujet dans le ton principal, et la *sicilienne* suivante est encore traitée de la même manière ; mais le premier *allegro* de la seconde sonate a déjà, après les deux barres, un long *développement* libre sur le premier sujet, qui ramène une rentrée régulière de ce sujet dans le ton principal, sauf pour Schobert à reprendre de nouveau l'ancienne coupe italienne dans

l'*allegro* final de cette sonate. Le jeune maître, pour donner plus de variété à ses compositions, se plaît à y entremêler les deux systèmes rivaux. Plus tard, dans les op. V et VI, le système allemand tend à prédominer; mais souvent Schobert imagine, et avec des effets très heureux, de faire la rentrée en *mineur*, après le *développement*. Et puis, dans les op. VII et VIII, au moment du séjour des Mozart à Paris, nous voyons la coupe allemande devenir, chez lui, à peu près invariable : ainsi, dans les *quatuors*, presque tous les morceaux ont un long *développement*, suivi d'une rentrée régulière du premier sujet dans le ton principal. Et lorsque nous considérons, en regard, les sonates parisiennes de Mozart, nous découvrons que, tandis que la première sonate de Bruxelles faisait alterner les deux coupes, à la manière des sonates d'Eckard, les trois sonates suivantes se conforment strictement à la coupe *ternaire* de la nouvelle sonate allemande, telle que nous avons dit que Schobert la pratiquait à ce moment ; et la chose est d'autant plus significative que, dès son arrivée à Londres, l'enfant, sous l'influence de Chrétien Bach et des vieux maîtres italiens et anglais, va adopter constamment, et jusqu'à son séjour de Vienne en 1768, l'ancienne coupe italienne dont l'exemple de Schobert, à Paris, l'aura dissuadé pendant quelque temps.

Pour ce qui est des *sujets*, Schobert, depuis ses premières sonates, emploie le procédé de deux sujets nettement distincts, et juxtaposés sans mélange entre eux : nous allons retrouver ce procédé dans toutes les sonates du petit Mozart. Mais surtout Schobert, depuis ses premières sonates, attache un soin tout particulier à trouver, pour conclure l'exposition de ses deux sujets, avant les deux barres comme avant la fin des morceaux, de longues ritournelles entièrement distinctes des motifs précédents, et ayant une allure très rythmée, très populaire, comme un vrai refrain d'ariette : et non seulement Mozart, dans toutes ses premières sonates, va s'ingénier à trouver des ritournelles ayant cette allure, mais il empruntera au claveciniste parisien jusqu'aux rythmes des siennes, de telle sorte que nous aurons sans cesse l'impression, en entendant les ritournelles de ses sonates ou de ses symphonies, de les avoir rencontrées déjà dans l'œuvre de Schobert.

D'une façon générale, on peut dire que les sonates parisiennes du petit Mozart sont directement sorties de celles de ce dernier, pour ce qui est de leur coupe et de toute leur apparence extérieure : en fait, ce sont les sonates de Schobert que Léopold Mozart a données pour modèle au graveur et à l'imprimeur, quand il a voulu publier les sonates de son fils. Mais tout ce que nous avons dit jusqu'ici ne concerne que les dehors; et, sous ces dehors, il nous reste à dire ce qu'était l'âme même des œuvres de Schobert, et comment et pourquoi le petit Mozart, dès qu'il l'a connue, s'est trouvé fatalement con-

damné à en subir l'attrait. Force nous sera même, dans cette rapide analyse, de revenir d'abord sur le peu que nous pouvons savoir de la vie musicale du maître silésien.

Silésien, nous avons vu que Schobert l'était sûrement, né vers l'année 1740 dans cette province à demi-polonaise où l'atmosphère musicale devait être, comme celle de la Bohême, intimement mélangée d'influence germanique et d'éléments slaves. Aussi bien le nom de Schobert, déformation du vieux nom allemand de Schubart, est-il, aujourd'hui encore, très répandu parmi la population des villages polonais. Nous pouvons supposer, en outre, que le jeune Silésien aura fait ses premières études à Breslau : car la Bibliothèque de cette ville conserve le précieux manuscrit, peut-être autographe, d'un *divertimento* pour le clavecin qui se trouve être la première des sonates publiées ensuite par Schobert à Paris. Cependant, ce n'est pas à Breslau que le jeune homme a pu achever d'apprendre son art ; et cette question du lieu de son éducation musicale définitive constitue pour nous, en vérité, un problème historique aussi intéressant qu'il semble devoir être difficile à résoudre. Le seul document qui, en plus du *divertimento* susdit de Breslau, contienne une allusion à l'existence de Schobert avant son arrivée à Paris est une lettre de Mozart à son père, écrite d'Augsbourg le 17 octobre 1777, et relative à la rencontre de Mozart avec le célèbre facteur d'instruments augsbourgeois Stein : « Il (Stein) m'a raconté que, jadis, sur le désir de Chobert, il avait également conduit celui-ci à son orgue (un orgue nouveau, construit pour une des églises de la ville) ; et il m'a dit que déjà il était tout inquiet, car Chobert avait annoncé la chose à tout le monde, et l'église était presque pleine. « Et moi, disait-il, je « croyais fermement que mon homme allait se montrer plein d'âme, « de feu, et d'agilité, ce qui ne va point sur l'orgue : mais, dès qu'il a « commencé, tout de suite j'ai été d'un autre avis. »

De ce passage résulte évidemment que Schobert est venu à Augsbourg, — sans doute en passant, comme plus tard Mozart lui-même, — et que déjà, à cette date, sa réputation et son talent étaient assez considérables pour que Stein le crût disposé à transporter sur l'orgue ces qualités « d'âme, de feu, et d'agilité », qui allaient, en effet, se retrouver dans son œuvre ultérieure. Or, il se peut que l'arrêt de Schobert à Augsbourg se soit produit, simplement, pendant un voyage du jeune Silésien entre Vienne et Paris, ce qui ferait supposer que Schobert, au sortir de Breslau, est allé dans la capitale la plus proche, à Vienne, pour y recevoir les leçons de maîtres tels que le vieux Wagenseil. Mais il y a dans sa musique, dès les premières sonates publiées, quelque chose de libre et de chantant qui ne semble pas pouvoir dériver de Wagenseil et des autres clavecinistes anciens de l'école viennoise. Sûrement, entre Vienne et Paris, le

jeune homme a dû s'arrêter ailleurs encore qu'à Augsbourg, où cependant, comme Mozart après lui, il avait pu apprendre à connaître, chez l'éditeur Lotter, les *divertimenti* ou sonates du maître italien Paganelli dont un recueil, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque d'Upsal, est peut-être, parmi toute la musique du temps, l'ouvrage le plus proche des premières sonates de notre mystérieux personnage. Car cette ressemblance fortuite ne saurait pourtant pas constituer, entre Paganelli et Schobert, une filiation directe; et Augsbourg ne paraît pas avoir eu à fournir le jeune homme d'autres leçons bien fructueuses. D'après M. Riemann, dans la préface de son recueil nouveau d'œuvres choisies de Schobert, cet arrêt prolongé du maitre silésien se serait fait à Mannheim, et M. Riemann va jusqu'à affirmer que Schobert a simplement transporté, dans la musique de clavecin, l'esprit et les procédés instrumentaux de Jean Stamitz et de son école. L'hypothèse trouverait même, en sa faveur, un argument assez fort dans la dédicace de l'op. III de Schobert à « M. Saum, conseiller du commerce et agent de S. A. S. M[gr] le Prince Palatin ». Car nous lisons au début de la lettre qui accompagne cette dédicace : « Monsieur, Il y a longtemps que je vous dois une marque de la reconnaissance que l'amitié dont vous m'avez toujours honoré peut exiger de ma part ». Si cet « agent » de l'Electeur palatin exerçait ses fonctions à Mannheim, — ce que nous ignorons, — force nous serait d'en conclure que c'est dans cette ville que Schobert « a été longtemps honoré de son amitié ». Mais il se peut aussi que M. Saum ait demeuré à Paris, où Schobert, dès son arrivée, se serait lié avec lui en sa qualité de compatriote. D'autre part, Augsbourg n'est certes pas sur la route de Mannheim à Paris, et nous avons vu que la manière dont Stein avait accueilli Schobert attestait, chez ce dernier, une éducation musicale déjà très avancée. Et enfin, par-dessus toutes ces considérations documentaires, malheureusement très incertaines, il y a le style des premières œuvres de Schobert qui, quoi qu'en puisse penser M. Riemann, rattache ces sonates à l'école milanaise ou vénitienne pour le moins autant qu'à celle de Mannheim : si bien qu'on serait tenté de concilier les deux hypothèses, et d'imaginer, par exemple, un séjour du jeune homme en Italie qu'aurait suivi un arrêt, plus ou moins prolongé, dans la capitale du Palatinat.

Le fait est que l'une des particularités les plus frappantes de toute l'œuvre de Schobert, dès ses premières sonates, est assurément le caractère volontiers « orchestral » de sa musique de clavecin, avec surtout un relèvement tout à fait original du rôle de la main gauche, équivalent au rôle des basses dans les symphonies de la vieille école allemande. Par là, et par toute la merveilleuse individualité « instrumentale » de son œuvre, qui nous révèle aussitôt une préoccupation très poussée des ressources propres du clavecin, Schobert se relie certainement à l'école de Mannheim, avec cette seule différence qu'il

applique au clavecin une conception réservée par Stamitz et ses élèves aux instruments de l'orchestre. M. Riemann voudrait aussi reconnaître, chez Schobert, l'influence de Mannheim dans l'importance et l'agrément singulier des parties de violon adjointes par lui à ses parties de clavecin : mais il oublie que les parties de violon des sonates de Schobert n'ont commencé réellement à devenir intéressantes que dans ses œuvres postérieures à 1763, et que c'est peu à peu, à Paris, probablement sous la seule impulsion de son génie naturel, que Schobert a eu la révélation de la beauté spéciale des instruments à cordes. A coup sûr, il y a tels de ses *concertos*, ou même de ses *sonates en trio* ou *en quatuor*, où le rôle du violon atteste un génie pour le moins aussi subtil et audacieux que celui qui se montre à nous, dès les op. I et II, dans la manière de comprendre la langue du clavecin : mais ici l'école de Mannheim doit certainement être restée sans effet, puisque nous voyons Schobert débuter à Paris sans presque se faire aucune idée de ce langage du violon qu'il va découvrir dans les années suivantes. Et enfin, quant aux exemples particuliers que nous cite M. Riemann, pour nous montrer que Schobert a introduit çà et là, dans son œuvre, des thèmes ou des procédés qui se retrouvent dans des œuvres de Stamitz ou de Filtz, c'est là un argument qu'il nous est bien difficile d'admettre, en présence d'une musique aussi éminemment inventive et personnelle que l'est celle du claveciniste parisien, de l'aveu même de M. Riemann. Quand ce dernier veut nous prouver que Schobert a dû connaître Stamitz parce qu'on rencontre chez lui des traces de rêverie ou de passion romantique, nous aurions trop beau jeu à rappeler que des élans non moins pathétiques, des traces plus manifestes encore de fantaisie rêveuse ou désolée, abondent dans l'œuvre d'un Sammartini ou d'un Jommelli, sans que nous songions pour cela à proclamer dans ces maîtres les modèles directs du jeune Schobert.

Aussi bien M. Riemann reconnaît-il que certains des procédés les plus « spécifiquement schobertiens », tels que des figures d'accompagnement continu et modulé en doubles croches, ont été « empruntées par le maître français à la musique de violon italienne ». Et, en vérité, la conclusion qui ressort nettement de l'étude des premières œuvres de Schobert peut être formulée ainsi : c'est que ces œuvres sont manifestement sorties de l'art italien du temps, sauf pour Schobert à avoir peut-être trouvé dans l'école de Mannheim, qui elle-même les avait empruntés à l'Italie, une partie des éléments italiens qui se révèlent chez lui dès le début, et puis vont de plus en plus s'atténuant dans la suite, ou plutôt se transformant par une combinaison avec l'influence musicale française. Aucun doute n'est permis sur ce point : lorsque nous ouvrons les deux premières séries des sonates de Schobert, nous découvrons là un esprit et une langue qui ne ressemblent à rien autant qu'à des sonates contemporaines de

Paganelli, de Paradisi, et de Galuppi. La différence, en plus de la part de génie qui n'est venue à Schobert que de sa propre nature, consiste surtout en ce que, comme nous l'avons dit, ces sonates de Schobert ont un caractère plus « instrumental », plus expressément adapté aux ressources du clavecin, ou même, en vérité, aux ressources déjà de notre « piano » moderne, — au perfectionnement technique duquel nous savons que Schobert allait contribuer en personne. Chez le jeune maître parisien comme chez ces clavecinistes italiens, nous rencontrons la même abondance de sujets juxtaposés, le même emploi fréquent de la *basse d'Alberti*, le même effort pour faire « chanter » l'instrument, la même habitude de finir ses sonates par des *tempo di menuetto* qui se changeront ensuite en de simples *menuets avec trios*. Au point de vue de la coupe, comme nous l'avons dit, une alternance du type allemand, avec *développements* et *rentrées*, et du vieux type italien de morceaux divisés en deux parties à peu près équivalentes : tout à fait de la même façon que dans les œuvres susdites d'un Paradisi ou d'un Galuppi.

Mais déjà le recueil op. III nous fait voir comme la subite intervention d'un esprit nouveau, qui va maintenant s'affirmer et se développer de plus en plus, jusqu'à la fin de la très courte vie du jeune maître. Cet esprit, c'est déjà vraiment notre génie musical français, avec son besoin d'expression simple et forte, son élégante clarté parfois un peu sèche, et, par-dessus tout cela, la « sensibilité » volontiers larmoyante que la vogue de Rousseau a achevé de propager, et qui, dix années plus tard, s'étalera impitoyablement dans les sonates d'Edelmann. Schobert, lui, est à la fois trop allemand et trop musicien pour sacrifier à cette tendance les intérêts de la pure musique : mais c'est sous son impulsion qu'il va, du moins, multiplier les morceaux en tonalités mineures, et souvent accentuer très vivement l'émotion pathétique de ses sonates. Jusqu'au bout son œuvre continuera de devenir plus « française », acquérant sans cesse plus de limpidité expressive et de relief dramatique, en même temps que cette modification de l'idéal du musicien lui inspirera, dans son style, toute sorte d'innovations ingénieuses ou hardies, qui feront de son œuvre l'une des plus profondément personnelles dans tout le répertoire du piano, comme aussi l'une des plus profondément « pianistiques ». Son inspiration, seule, risquera de perdre un peu de sa puissance primitive, sous ce désir prolongé de satisfaire le goût mondain de sa nouvelle patrie : car il est sûr que la portée esthétique d'un grand nombre de ses œuvres a quelque chose de restreint et comme d'arrêté à mi-route, en comparaison de l'admirable amplitude poétique dont un petit nombre de ces œuvres nous le prouvent capable. Trop souvent, dans ses sonates, le souffle est court, la signification incomplète, l'élaboration négligée. Sans compter que Grimm, peut-être, n'a pas menti tout à fait en accusant

ce grand musicien d'une fâcheuse indolence, qui l'aurait maintes fois amené à se contenter à trop peu de frais.

Mais il n'en reste pas moins que, au moment où le petit Mozart est arrivé à Paris, l'œuvre publiée de Schobert a eu de quoi déjà lui offrir des modèles infiniment plus aptes à le séduire que tous les autres produits musicaux français qu'il a pu connaître. Dès le recueil op. III, par exemple, l'enfant a découvert une sonate en *ré* dont le premier morceau, véritable chef-d'œuvre d'émotion et de forme, avec des envolées poétiques qui évoquent directement le souvenir du *Voyageur* et du *Roi des Aulnes* de Schubert, a été certainement l'une des créations qui ont exercé l'influence la plus forte sur le petit cœur du compositeur de sept ans. Comme nous le verrons, des traces immédiates de l'imitation de ce morceau, et d'autres plus simples, mais non moins originaux de Schobert, se retrouveront dans les sonates parisiennes et anglaises de Mozart. Tout de suite, celui-ci a été frappé de la propriété instrumentale des sonates du maître silésien, de la manière dont la clarté et la gaîté françaises s'y mêlaient avec l'expression allemande ; et il n'y a pas, précisément, jusqu'à l'inspiration parfois un peu brève et facile de cet art de Schobert qui ne le rendît plus accessible à une âme d'enfant.

Aussi l'action exercée par Schobert sur le petit Mozart a-t-elle été si vive que c'est presque uniquement d'elle que découlent les deux dernières des trois sonates composées par l'enfant durant son séjour à Paris. Mais il va sans dire que cette action directe du maître français n'a pu être que passagère sur une âme qui devait bientôt se trouver contrainte de subir des influences musicales d'ordre tout différent. Et nous n'aurions pas insisté autant que nous l'avons fait sur cette rencontre de l'enfant avec Schobert si, par delà ce qu'on pourrait appeler l'enseignement exprès du maître parisien, ce dernier n'avait point laissé, au fond du cœur de son jeune élève, des traces plus indirectes, mais plus fécondes et durables, qui devaient fructifier insensiblement au long des années, et contribuer de la manière la plus efficace à la formation décisive du génie de l'auteur de *Don Juan* et de la *Flûte enchantée*.

La première de ces leçons impérissables que Mozart a prises dans l'œuvre de Schobert a été de découvrir que l'art musical était en état de remplir une fonction poétique, et que lui-même, en particulier, était né pour ce rôle autant et plus que pour tous les autres. Car l'originalité propre et distinctive de Schobert consistait en ce que ce léger et facile claveciniste était, par nature, un poète. Il appartenait à une espèce que l'enfant n'avait eu jusque-là jamais encore l'occasion de connaître : à une espèce dont la particularité était de pouvoir revêtir les émotions traduites d'un charme indéfinissable de vivante beauté. Au lieu d'exprimer pleinement et consciencieuse-

ment la réalité de ce qu'il éprouvait dans son cœur de musicien, ainsi que le faisaient un Eckard ou un Honnauer, — pour ne point parler de Léopold Mozart, — Schobert, instinctivement et sans le savoir, transfigurait ses sentiments réels, les rendait plus « beaux », leur prêtait une grâce et une douceur « poétiques ». Or, c'était un besoin du même genre qui, de tout temps, avait existé au cœur du petit Mozart ; et l'on comprend aisément avec quelle passion il a dû s'attacher à un maître qui, en quelque sorte, l'entretenait dans sa propre langue native, et lui découvrait, pour la première fois, la possibilité légitime de ce langage inconsciemment rêvé. Il y a eu là, chez l'enfant, un de ces chocs moraux qui ne peuvent plus s'oublier ; et, en effet, quand on s'efforce de définir le caractère spécial de l'intime parenté artistique qui existe à un très haut point entre l'œuvre de Mozart et celle de Schobert, on s'aperçoit que cette parenté résulte, avant tout, de la ressemblance de leur « poésie ». Des œuvres telles que la susdite sonate I de l'op. III de Schobert, que ses sonates en *ré mineur* et en *ut mineur* de l'op. XIV, sont peut-être, dans toute la musique moderne, celles dont l' « esprit » et le sentiment, sinon la forme, se rapprochent le plus du génie poétique de Mozart. Lorsque, ouvrant pour la première fois, la partition de ce que l'on considérait jusqu'ici comme les quatre premiers *concertos* de piano de Mozart, nous sommes tombés sur l'*andante* en *fa* du second de ces concertos, grande a été notre surprise de trouver là, dans ce morceau composé par l'enfant en 1767, un caractère d'expression et jusqu'à des procédés aussi profondément « mozartiens », c'est-à-dire pareils à ceux des plus belles œuvres de la maturité du maître. Or nous avons découvert, depuis, que ce morceau infiniment « mozartien » était une composition de Schobert, extraite par l'enfant d'une sonate du maître parisien, et simplement arrangée par lui en concerto.

Et non seulement Mozart a dû à Schobert la conscience salutaire de son génie de poète : c'est encore, plus spécialement, à ce maître qu'il a toujours été redevable d'un certain élément de passion « romantique », qui, tout au long de sa vie, nous apparaîtra par instants dans son œuvre, à côté de la vigueur ou de la grâce toutes « classiques », plus ou moins directement inspirées des deux autres grands précurseurs et initiateurs de l'enfant, Chrétien Bach et Michel Haydn. Sans cesse nous allons voir se produire, chez Mozart, des élans fiévreux qui, d'ailleurs, ne dureront souvent que quelques mesures, mais qui parfois s'étendront sur des morceaux entiers, — de préférence dans les compositions de tonalités mineures. Ces élans romantiques, c'est Schobert qui en a donné le modèle à son jeune successeur salzbourgeois, ou, tout au moins, qui l'a encouragé à s'y abandonner. Lui aussi, de temps à autre, le voici qui s'emporte et prend feu, au milieu d'un morceau, agrandissant et renforçant

tout à coup une idée d'abord toute simple, avec des modulations imprévues et rapides qui transforment cette gracieuse idée en un chant de tendresse ou de douleur pathétique. Sans compter que, dans l'expression même de la pure gaîté, dans ces brillants finales instrumentaux ou vocaux dans lesquels Mozart déploiera toute sa verve enflammée, maintes fois nous rencontrerons des échos de l'art, plus modeste et plus inégal, de l'homme qui a été son véritable premier maître. Pendant et après le nouveau séjour de Mozart à Paris en 1778, surtout, nous constaterons chez lui une reprise très forte de l'influence de Schobert, dont nous savons, du reste, par une de ses lettres, qu'il fera étudier les œuvres à ses élèves parisiens [1].

Ainsi nous voyons que cette rencontre de Schobert à Paris peut vraiment être considérée comme l'un des événements les plus mémorables de toute la carrière musicale de Mozart, un événement dont il serait trop long, et d'ailleurs bien impossible, de vouloir signaler toutes les conséquences. C'est encore, par exemple, uniquement à l'école de Schobert que Mozart, dès son enfance et pour toujours, a appris ce traitement tout mélodique du menuet où nous serions tentés de reconnaître sa propriété exclusive, si nous ne retrouvions le même traitement dans toute l'œuvre du maître parisien. Au lieu d'insister surtout sur le rythme, comme faisaient les autres musiciens du temps, Schobert et Mozart sont les seuls à concevoir le menuet presque à la manière d'un chant, allant même parfois jusqu'à lui assigner un rôle tout à fait équivalent à celui d'un *andante* expressif, un rôle d'épisode reposé et chantant entre deux mouvements plus rapides [2]. Mais il va sans dire, après cela, que le Mozart qui va nous apparaître dans le présent chapitre, l'enfant à peine âgé de huit ans, ne pourra pas apprécier d'un seul coup, ni transporter dans son œuvre propre, tout ce que l'art de Schobert aura, par la suite, à lui enseigner. Comme nous l'avons dit, ce sera surtout après le voyage de 1778, et dans les compositions de sa maturité, que le maître salzbourgeois utilisera, à sa manière, les leçons du grand claveciniste à peine entrevu durant les quelques mois de son étape française de 1764. Et cependant, si les sonates que nous allons avoir à étudier sont bien loin de contenir en soi tout ce que Mozart aura à tirer du génie de Schobert, il suffit de jeter un coup d'œil sur elles pour sen-

1. Pour nous en tenir à un seul exemple, — parmi maints autres que nous pourrions citer, — c'est à un souvenir de la cadence finale du premier morceau d'une admirable sonate en *ut mineur* de Schobert (op. XIV) que nous devons la célèbre et pathétique conclusion de la grande *Fantaisie* en *ut mineur* de Mozart, composée à Vienne en 1785.

2. Cette conception mélodique du menuet chez Mozart nous est attestée, parmi cent autres preuves, par le trait suivant : Mozart, en 1770, prendra pour thème de l'*andante* d'une symphonie n° 78 exactement la même phrase qui lui aura servi à Paris, en 1764, pour le menuet de sa quatrième sonate (en *sol* n° 12), précisément celle de toutes où se révèle le plus à fond l'influence de Schobert.

tir que le peu qui s'y trouve vient déjà, surtout, de Schobert, aussi bien quant à tous les détails de la forme extérieure qu'au point de vue des sentiments et du langage musical. Chacune des deux dernières sonates composées à Paris nous offrira, dans un genre différent, un reflet immédiat des compositions de Schobert ; et c'est sous l'influence expresse de celui-ci, notamment, que l'enfant produira, dans sa sonate en *ré*, ce « certain *adagio* », dont son père vantera le « goût » dans une de ses lettres.

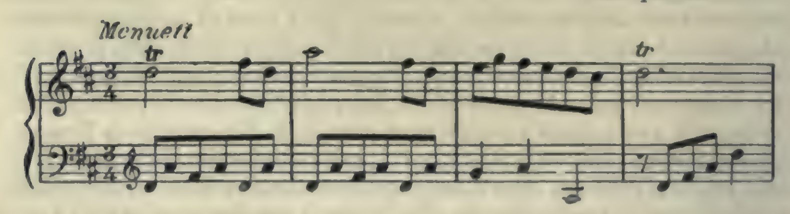
Ainsi, pendant le séjour de l'enfant à Paris, une influence individuelle très marquée est venue s'ajouter, en lui, à l'influence générale de l'esprit et du goût français. C'est surtout à travers l'œuvre de Schobert que ces derniers vont se révéler à nous dans les compositions parisiennes de l'enfant ; et si vive et si opportune a été, pour le petit Mozart, cette rencontre d'un maître à demi allemand et à demi français que, tout de suite, elle a produit, dans l'éducation musicale de l'enfant, un progrès absolument extraordinaire. En fait, si l'on excepte un ou deux morceaux des sonates de Londres, écrits encore sous l'action manifeste du style de Schobert, les deux sonates que nous allons examiner sont, incontestablement, ce que le jeune garçon a créé de plus parfait, sinon de plus haut et de plus personnel, pendant tout le cours de son voyage d'Europe. D'emblée, sa petite âme s'est adaptée à des impressions nouvelles qui semblaient choisies à dessein pour l'émouvoir et lui plaire. Certes, comme nous l'avons dit, ces naïves sonates sont bien loin d'épuiser tout l'enseignement que l'œuvre de Schobert pouvait et devait offrir à Mozart : mais ce qui s'y trouve déjà d'emprunté à Schobert est conçu et traité avec une adresse surprenante, tandis que nous verrons parfois l'enfant, à Londres, tâtonner ou même échouer entièrement dans son effort à s'inspirer d'un art plus ample et moins approprié à son usage d'alors. De telle sorte que, grâce à Schobert, l'enfant a sans doute appris plus vite, et de plus près, bon nombre de ces secrets artistiques que son brave homme de père, dans ses lettres, s'émerveillait de découvrir déjà en sa possession. Du timide débutant que nous montraient ses compositions précédentes, nous serions tentés de dire que ces quelques mois de Paris ont commencé déjà à faire un véritable musicien professionnel, si, malheureusement, ses deux sonates en *ré* et en *sol* ne nous paraissaient point devoir surtout leurs qualités à la seule imitation directe de l'un des hommes rencontrés sur sa route. Et cependant lorsque, fort peu de temps après l'arrivée à Londres, le petit Mozart voudra s'essayer dans des genres nouveaux, il nous semble hors de doute qu'une partie au moins de la curiosité et du talent qu'il y emploiera lui sera venue de ses impressions parisiennes, en dehors même de cette influence immédiate de Schobert. Aussi bien est-ce probablement déjà à Paris qu'il aura formé le projet de sa première symphonie ; et nous constaterons en

effet que celle-ci, à la différence des suivantes, contiendra maintes traces du style symphonique français, ou du moins du style étudié par Mozart durant son séjour en France. De la maîtrise qu'il ne tardera point à acquérir en toute manière, l'année suivante, tout le mérite n'appartiendra pas à l'atmosphère musicale de Londres ; et sans doute, même, cette maîtrise aurait-elle été à la fois beaucoup plus tardive et plus incomplète si, avant d'être initié à l'art glorieux de Hændel et des maîtres italiens, avant de recevoir les précieuses leçons de Chrétien Bach, le petit Mozart ne s'était point déjà, à Paris, familiarisé pour ainsi dire avec un idéal plus restreint de beauté musicale, en même temps que l'imitation des sonates de Schobert éveillait confusément dans son cœur des germes féconds de passion et de fantaisie « romantiques ».

10. — *Paris, le* 30 *novembre* 1763.

Menuet en ré, pour clavecin.

K. 7.
Ms. perdu.



La date de ce menuet nous est donnée par l'autographe, qui est le dernier morceau que (du moins à notre connaissance) Mozart ait écrit sur le cahier de Salzbourg.

Bien qu'il ait été composé juste au lendemain des deux premiers morceaux de la sonate en *si bémol* (n° 9), nous avons cru devoir placer déjà ce menuet dans la série des œuvres proprement « parisiennes » de l'enfant : car, au contraire des deux morceaux de la sonate, on commence déjà à y sentir cette influence française qui va se manifester de plus en plus dans les œuvres suivantes. En vérité ce menuet, évidemment improvisé, et peut-être dans un des salons où l'on exhibait l'enfant, constitue pour nous une transition caractéristique entre la première et la seconde manière de Mozart. Au point de vue de la coupe, il appartient encore pleinement à la première manière : les deux parties y sont de longueur et d'importance égales, comme dans presque tous les menuets que nous avons étudiés jusqu'ici, contrairement à ce que vont nous montrer tous les menuets qui vont suivre ; et non seulement l'enfant, dans la seconde partie, ne reprend pas le premier sujet de la première dans le ton principal, il pousse même la liberté jusqu'à ne rien reprendre de cette première partie, s'amusant à faire, de la seconde, une sorte de *développement* varié des premières mesures

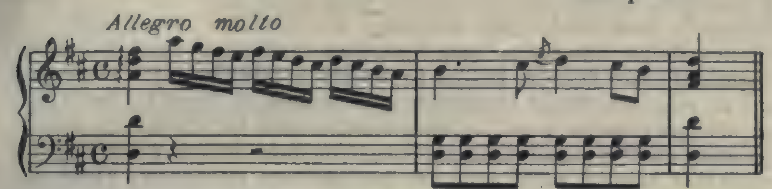
du premier sujet. Et cependant, d'autre part, il est impossible de jeter les yeux sur ce menuet, en comparaison avec les précédents, sans être aussitôt frappé d'une différence profonde dans leur caractère général, dans la conception qu'ils attestent du rôle esthétique d'un menuet. Ici, à la manière française, le menuet n'est plus un simple rythme de danse, mais bien un chant, une façon d'ariette sur un rythme dansant. La phrase est plus étendue, plus expressément mélodique, déjà presque pareille aux chants délicieux que sont la plupart des menuets de Schobert. Evidemment l'enfant, lorsqu'il a écrit ce menuet, commençait à sentir le charme du nouveau milieu musical où il venait brusquement d'être transporté.

Quant à l'écriture proprement dite du menuet, elle trahit une improvisation un peu hâtive par certaines gaucheries, surtout dans l'accompagnement : mais elle révèle, d'autre part, un goût croissant pour la modulation continue, tel que nous l'avons vu se développer chez l'enfant au contact, peut-être, des sonates d'Eckard.

11. — *Paris ou Versailles, entre le* 30 *novembre* 1763 *et le* 1er *février* 1764.

Sonate en ré, pour clavecin, pouvant se jouer avec l'accompagnement d'un violon.

K. 7.
Ms. perdu.



Allegro molto — Adagio (*en sol*) — *Menuetto I* (qui est le n° 10, avec un accompagnement de violon). — *Menuetto II* (*en ré mineur*).

On n'a point le manuscrit, et on ignore la date exacte, de cette sonate, que l'enfant a fait graver, durant son séjour à Paris, dans le même recueil que sa première sonate, en *ut*, composée à Bruxelles en novembre 1763. Ce fait d'avoir été placé en seconde ligne, parmi les sonates publiées de Mozart, semblerait indiquer que cette sonate en *ré* est la seconde, et non la troisième, de ses sonates de cette période; en effet, elle est généralement considérée comme telle. Mais, en plus des arguments que nous tirerons tout à l'heure de sa forme musicale, nous avons encore des preuves matérielles pour établir que cette sonate est postérieure à la sonate en *si bémol* n° 9. Non seulement elle ne figure plus, comme celle-ci, dans le cahier de Salzbourg; non seulement il est invraisemblable qu'elle ait pu être composée entre le 14 octobre et le 21 novembre 1763, cette dernière date étant celle de la sonate en *si bémol :* nous savons en outre que le *menuetto I* de la présente sonate a

été écrit, sans accompagnement de violon, le 30 novembre, donc après la sonate en *si bémol*. Et ce menuet lui-même, qui figure seul sur le cahier de Salzbourg, a dû être composé avant la sonate en *ré*, où l'enfant l'aura ensuite intercalé en y joignant une partie de violon. — D'autre part, Léopold Mozart écrivait de Paris, à son retour de Versailles, le 1er février 1764 : « En ce moment, quatre sonates de M. Wolfgang Mozart sont chez le graveur », ce qui prouve que, à cette date, la composition de notre sonate était terminée. Cette sonate aura probablement été écrite à Versailles, entre le 25 décembre 1763 et le 8 janvier 1764, pendant les longs loisirs que nous savons qu'a eus le petit Mozart, tandis que nous savons aussi qu'avant son départ pour Versailles il a été continuellement forcé de s'exhiber dans les salons parisiens. Et puis, au reste, le style de la sonate suffit à montrer qu'un certain intervalle de temps sépare sa composition de celle de la sonate précédente.

Car c'est ici que nous apparaît, de la façon la plus manifeste, l'influence exercée sur l'enfant par les œuvres et le génie de Schobert, se substituant tout à fait à l'influence du père et à celle d'Eckard. Au point de vue de la disposition générale comme à celui des procédés employés, la sonate en *ré* dérive des sonates publiées, vers le même temps, par Schobert ; et le premier morceau, notamment, avec sa grande allure et les modulations expressives de son *développement*, rappelle fort le premier morceau de la sonate, également en *ré*, qui constitue le premier numéro de l'op. III de Schobert. Avec une richesse d'invention inspirée de ce maître, le premier morceau de la sonate comporte trois sujets très distincts, le troisième aboutissant à une ritournelle en manière de *coda*. Les deux barres sont suivies d'un *développement* assez étendu, fait en partie sur le premier sujet, et en partie sur un nouveau thème rythmique très modulé et d'une évidente portée pathétique ; après quoi, toujours comme dans les œuvres de Schobert publiées en 1764, le premier sujet revient dans le ton principal, mais pour être bientôt varié avec des modulations mineures ; et les deux autres sujets, qui reviennent ensuite dans le ton principal, sont également variés, mais sensiblement abrégés[1]. Quant à l'*adagio*, fait tout entier d'une seule phrase mélodique avec un accompagnement continu en triolets, il a, lui aussi, un *développement* expressif suivi d'une *rentrée* abrégée et variée dans le ton principal. Cet *adagio* est un morceau d'une beauté poétique et déjà d'une maturité remarquables. A l'influence de Schobert s'y joint très nettement celle du génie propre de Mozart ; et, sauf l'*andante* inachevé n° 8, aucune des œuvres de clavecin de l'enfant, durant tout le voyage, n'égale ce morceau en beauté d'inspiration poétique. C'est très probablement de cet *adagio* que voulait parler Léopold Mozart, lorsqu'il écrivait encore, le 1er février 1764, qu'on « trouverait, notamment, dans les sonates de Wolfgang, un *andante* d'un *goût* tout à fait particulier »[2].

1. Tout ce que nous venons de dire au sujet de la coupe de ce premier morceau pourrait s'appliquer mot pour mot, par exemple, à l'*allegro moderato* d'une sonate de Schobert en *fa* (op. 8), qui a été publiée en mars 1764.

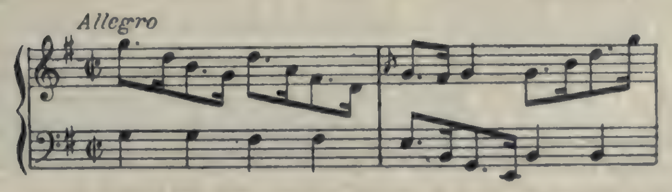
2. C'est également, sans doute, sous l'influence immédiate de Schobert que

Quant au *menuetto* II, — car nous avons parlé déjà du *menuetto* I au nº 10, — c'est le premier morceau en mineur qu'ait écrit l'enfant. Il est d'un caractère tout français, avec un rythme et des modulations directement imités de Schobert. Comme dans toute l'œuvre de celui-ci, le rôle de la main gauche y est prépondérant, et nous devons dire, à ce propos, que cette partie de la main gauche a une importance et une signification exceptionnelles dans toute la sonate : ce qui vient encore, en droite ligne, de Schobert. Même quand il y emploie la *basse d'Alberti*, l'enfant, comme son maître parisien, la relève par le nombre et la richesse des modulations [1]. Reste à considérer la partie du violon. Ici encore, comme nous l'avons dit, c'est Schobert qui sert incontestablement de modèle. Mais on peut se demander si cette partie de violon a été écrite déjà en même temps que le reste de la sonate, ou si, pour cette sonate comme pour les deux précédentes, l'enfant l'a composée après coup, au-dessus d'un manuscrit fait d'abord en vue du clavecin seul. Les lettres du père, sur ce point, ne nous apprennent rien ; et l'étude de la partie de violon elle-même n'a guère de quoi trancher la question, car cette partie se borne, presque toujours, à doubler ou à accompagner en tierces l'une des deux autres. Cependant des figures originales, dans le *développement* du premier morceau et dans le *menuetto* II, tendraient plutôt à faire supposer, par leur caractère tout facultatif, que la sonate a encore été conçue, d'abord, sans la partie de violon ; et l'absence de figures analogues dans la partie de violon de la sonate suivante achève de nous faire supposer que c'est dans celle-ci, seulement, que Mozart, pour la première fois, s'est essayé à écrire simultanément les parties du clavecin et une partie de violon.

12. — *Versailles ou Paris, janvier* 1764.

Sonate en sol, pour le clavecin, pouvant être jouée avec l'accompagnement d'un violon.

K. 9.
Ms. perdu.



Allegro Spiritoso. — Andante (en ut). — Menuetto I et Menuetto II (en sol mineur).

Mozart, dans cet *adagio* de sa sonate, fait un emploi fréquent du procédé connu sous le nom de *tempo rubato*, et consistant à faire jouer l'une des mains en croches ou doubles croches, tandis que l'autre l'accompagne en triolets. La susdite sonate en *ré* de Schobert était toute remplie de passages de ce genre.

1. Notons à ce propos que Mozart, dans ses sonates de Paris comme ensuite

Cette sonate est la dernière des quatre que Mozart a publiées pendant son premier séjour en France. L'enfant et son père ont suivi, pour cette publication, l'exemple de Schobert qui avait imaginé de publier ses sonates par petits recueils de deux, au lieu du traditionnel recueil de six ; et la sonate présente formait le second morceau du second recueil, dédié à Mme de Tessé.

La différence d'allure est si marquée entre cette sonate et la précédente, en *ré*, qu'un certain espace de temps doit s'être écoulé entre la composition de l'une et de l'autre. Nous sommes portés à croire que le nº 12 a été écrit tout de suite avant le 1er février, où nous savons que « les quatre sonates étaient déjà chez le graveur ». Mais si grand que l'on suppose cet intervalle dans la composition des deux sonates, la sonate en *sol* ne nous en fournit pas moins une preuve saisissante de la rapidité prodigieuse avec laquelle le cerveau et le cœur de l'enfant s'adaptaient à des influences sans cesse renouvelées. Car si cette sonate, dans sa forme extérieure, ressemble entièrement à la précédente, elle en diffère autant que possible par l'esprit et le caractère profond. Dans la sonate en *ré*, sous l'imitation constante de l'art de Schobert, l'inspiration mélodique restait encore tout allemande, se traduisant en longues périodes unies entre elles par un lien intime ; ici, l'inspiration est toute française et se traduit par de petites phrases courtes et nettes, contrastées ou simplement juxtaposées. Si la sonate ne portait plus le nom de Mozart, rien absolument n'empêcherait de la croire écrite par Schobert, ou quelque autre claveciniste français de la même école. Aussi bien, à ce point de vue, est-elle un cas unique dans toute l'œuvre de Mozart.

Le premier morceau est fait, comme dans la sonate en *ré*, de trois sujets distincts suivis d'une ritournelle : mais les trois sujets sont plus brefs, d'un rythme plus accentué, et tous trois apparaissent directement imités du style de Schobert, comme aussi le très long *développement* qui précède la rentrée du premier sujet dans le ton principal. Ce *développement*, d'une étendue inaccoutumée chez Mozart, est fait lui-même de deux parties, suivant un type familier à Schobert : une série de reprises modulées du premier sujet et une figure toute nouvelle, déjà mieux appropriée au piano qu'à l'ancien clavecin[1]. La reprise, ensuite,

dans celles de Londres, recommence à intituler ses menuets *menuetto primo* (ou *menuetto* I) et *menuetto secondo* (ou *menuetto* II), tandis que nous l'avons vu naguère, dans son nº 6, sans doute sous l'influence de l'école viennoise, adopter déjà pour son second menuet la qualification de *trio*. Détail curieux, c'est encore sous le nom de *trio* que Léopold Mozart, dans sa lettre du 5 décembre 1764, continue à désigner le second menuet de l'une des sonates de son fils.

1. Ce *développement* entr'ouvre pour nous, de la façon la plus intéressante, un coin de l'âme du petit Mozart. Il faut savoir que Schobert, entre autres innovations qu'il ne cessait point d'introduire dans ses sonates, avait imaginé récemment de commencer ses *rentrées* en mineur. C'est ainsi que, dans sa sonate en *fa* de mars 1764, le premier sujet, après le *développement*, reparaissait en *fa* mineur ; procédé que Clementi, à peu près seul entre les musiciens à venir, devait emprunter au maître parisien. Or le petit Mozart, évidemment, aurait bien aimé à pouvoir, lui aussi, reprendre en *sol mineur* le premier sujet de son *allegro*,

reproduit presque entièrement la première partie, sauf de légères variations après l'exposé du premier sujet.

Et ce caractère tout *schobertien* est plus marqué encore dans l'*andante*, qui, très court, n'en comporte pas moins, lui aussi, trois sujets, ou même cinq, si l'on compte les deux phrases nouvelles du *développement*. En outre, la fréquence des unissons et des modulations expressives, l'opposition constante du rythme et de la mélodie, le redoublement de certaines figures pianistiques, tout cela vient directement de Schobert ; et l'on retrouverait même textuellement, dans les sonates de celui-ci, certaines phrases de cet *andante*, en particulier la première phrase du *développement*. Ajoutons que, après ce *développement*, la *rentrée* reproduit la première partie presque note pour note.

Un trait bien caractéristique dans les deux premiers morceaux de cette sonate est l'importance singulière de la partie de la main gauche : et c'est encore un signe de la manière dont l'enfant s'imprégnait, chaque jour plus à fond, de l'œuvre de Schobert. Enfin le menuet, qui est un chef-d'œuvre, et certainement le plus beau des menuets de l'enfance de Mozart, achève de mettre en relief la double influence de Schobert et du goût français. Ce menuet, très étendu, est la partie la plus mélodique de toute la sonate : avec ses triolets, avec la continuité de sa phrase musicale et de son accompagnement, c'est une véritable *ariette*, plus française, peut-être, que les plus charmants menuets de Schobert lui-même. Le second menuet, en *sol* mineur, est plus court et moins important : il n'est fait que d'une série de modulations, et formerait un accompagnement délicieux pour un chant de violon : mais le fait est que la partie de violon ne comporte aucune trace d'un tel chant, de même que celle des autres morceaux de la sonate. Et cette partie de violon, dans toute la sonate, est si insignifiante, se borne si constamment à suivre l'une des deux autres parties, que nous sommes convaincus que c'est ici la première œuvre où Mozart, à l'exemple de Schobert, ait ajouté à sa musique de clavecin un accompagnement de violon.

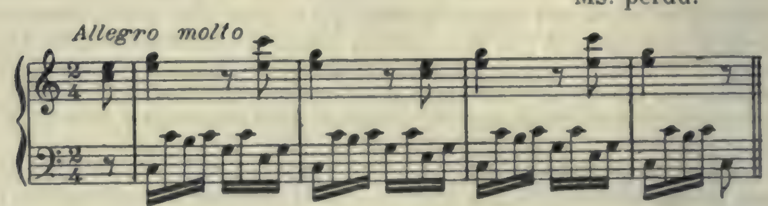
C'est d'ailleurs dans le second menuet de cette sonate que, comme nous l'apprend une lettre de Léopold Mozart en décembre 1764, l'enfant avait montré son inexpérience en « faisant se succéder trois quintes dans la partie de violon » : ce qui achève de prouver que cette partie de violon a été l'une des premières qu'ait écrites le petit Mozart. La succession des quintes figurait au début même du menuet : elle a été remplacée, dans les éditions ultérieures, par une succession de sixtes.

mais sans doute il redoutait la désapprobation de son père, dont nous savons à la fois le profond respect pour les règles et l'animosité un peu sotte à l'égard de Schobert. Si bien que l'enfant, partagé entre son désir et sa crainte, s'est avisé d'un expédient curieux : au lieu d'opérer sa véritable *rentrée* en mineur, il a fait précéder celle-ci d'une *fausse rentrée*, où nous voyons reparaître exactement son premier sujet, mais transposé en *sol mineur*; et puis, après un nouveau trait de clavecin, il a procédé à la véritable *rentrée* susdite, cette fois en majeur.

13. — *Paris, janvier* 1764.

Final en ut, pour la sonate n° 7, avec accompagnement libre d'un violon.

K. 6.
Ms. perdu.



Le fait que ce final ne se trouve point, dans le cahier de Salzbourg, avec les autres morceaux de la sonate de Bruxelles, avec qui il a été gravé en février 1764, suffirait à indiquer qu'il doit avoir été composé séparément. Mais cela nous est attesté bien plus clairement encore par le style de ce morceau, déjà aussi différent que possible du style du premier *allegro* et de l'*andante* de la sonate en question. Évidemment, l'enfant aura éprouvé le besoin de « corser » sa première sonate pour l'offrir à Mme Victoire et au public ; à moins que, déjà à Bruxelles, il ait conçu sa sonate en quatre morceaux, et que ce nouveau final n'ait fait que remplacer le morceau inédit en *ut majeur* dont nous avons parlé au n° 7. En tout cas, ici encore, Mozart s'est trouvé encouragé par l'exemple de Schobert, qui, dans son admirable première sonate de l'op. III (dont nous avons dit plus haut l'influence particulière qu'elle a eue sur la sonate en *ré* de Mozart) comme aussi dans plusieurs autres de ses sonates et notamment dans celle de mars 1764, avait pareillement composé sa sonate de quatre morceaux, mais, lui, le plus souvent, en plaçant son second *allegro* avant le menuet.

Et quant au morceau lui-même de Mozart, il n'est pas seulement inspiré de Schobert : il en est si directement imité qu'on en retrouverait tous les éléments dans les sonates du maître parisien. Par exemple, le premier sujet est identique à celui du final de la seconde sonate (également en *ut*) de l'op. I de Schobert ; et le troisième sujet, d'un charmant caractère français, est, lui aussi, un thème familier de Schobert. Comme chez ce maître, le morceau est fait d'une suite de plusieurs idées agréablement enchainées, avec un *développement* régulier suivi d'une *rentrée* dans le ton principal, légèrement variée à son début par une modulation mineure. Et il n'y a pas jusqu'aux octaves *forte*, servant de *coda* avant les deux barres et avant la fin du morceau, qui ne soient un des procédés accoutumés de Schobert[1].

Le morceau est d'ailleurs charmant, plein de vie et d'entrain, avec

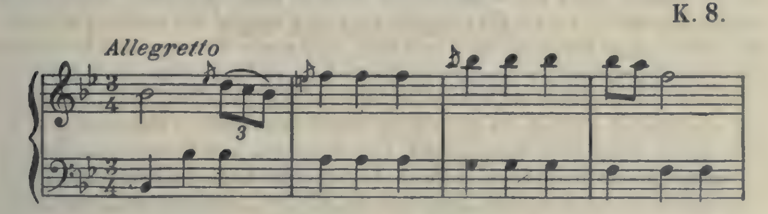
1. Cette *coda*, en outre, ressemble de si près à celle du premier morceau de la sonate de Mozart en *sol* n° 12 que le présent finale doit avoir été composé tout de suite avant ou après cette dernière sonate parisienne.

une grâce mélodique servie déjà par un art très habile. Il doit avoir été écrit rapidement, au moment où il s'est agi de faire graver le recueil. La partie de violon, rudimentaire, confirme cette hypothèse : car elle doit avoir été écrite en même temps que les parties du clavecin.

14. — *Paris, décembre* 1763 *ou janvier* 1764.

Menuetto I en si bémol et Menuetto II en si bémol mineur, pour servir de finale à la sonate en *si bémol* n° 9.

K. 8.



Comme nous l'avons vu, le cahier de Salzbourg ne contenait que les deux premiers morceaux de la sonate en *si bémol*, composés à Paris le 21 novembre 1763. Les deux menuets servant de finale ont donc, sans doute, été écrits plus tard; et c'est aussi ce que ferait supposer leur style, attestant déjà une influence marquée du goût français. Tous deux, ces menuets dénotent chez l'enfant le désir de se montrer hardi et original ; et le second, en *si bémol mineur*, ne laisse point d'avoir des passages d'une harmonie assez cherchée. Mais l'exécution, dans les deux menuets, est encore si maladroite, si peu proportionnée à l'audace des intentions, que nous serions portés à croire que c'est ici l'un des premiers essais de l'enfant dans son style français, avant qu'il ait encore pleinement subi l'influence de Schobert. Peut-être Wolfgang aura-t-il écrit ses deux menuets à Versailles, pour pouvoir jouer sa sonate en *si bémol* en présence de la famille royale?

La partie de violon a dû être écrite après coup, car elle est plus habile que dans les deux numéros précédents, et comporte déjà de petites imitations originales. A noter encore, dans le *menuetto II*, un rythme saccadé et un emploi fréquent d'unissons qui se retrouvent, tout pareils, dans la sonate en *sol* n° 12.

15. — *Paris, janvier* 1764.

Parties de violon, pour divers morceaux des sonates précédentes.

Ms. perdu.

Comme nous l'avons dit déjà, les deux sonates en *ut* n° 7 et en *si bémol* n° 9 avaient été écrites d'abord sans accompagnement de violon ; et il est même possible que la sonate en *sol* n° 12 soit la seule, parmi toute la série des quatre sonates parisiennes, qui ait été compo-

sée avec la partie supplémentaire de violon que toute la série a reçue, ensuite, dans l'édition gravée. Nous avons dit de quelle façon Mozart et son père ont été amenés à cette addition d'une partie de violon par l'exemple, à peu près constant, des sonates de Schobert. Et c'est encore à l'imitation de ce maître que l'enfant a conçu sa façon de traiter ses accompagnements de violon : ou plutôt nous devons avouer qu'il s'est borné ici à ne suivre son modèle favori que dans la mesure où ce dernier réduisait vraiment ses parties de violon au rôle tout facultatif, pour ne pas dire superflu, qu'il leur assignait sur le titre de ses sonates. Car Schobert était beaucoup trop artiste pour pouvoir s'astreindre invariablement à une telle dégradation de l'emploi du violon ; et le fait est que de plus en plus, au contraire, dans son œuvre, ses accompagnements tendaient à revêtir un caractère indépendant, soit qu'il les fît servir à reprendre en imitation les chants de piano, ou même que, très souvent, il confiât au violon le chant tout entier, pendant que les deux mains du piano dessinaient, par-dessous, une figure continue et modulée d'accompagnement. Il va de soi que rien de tout cela ne se retrouve dans les accompagnements de Mozart : tout au plus ceux que l'enfant a écrits en dernier lieu, après avoir composé ses morceaux pour le clavecin seul, par exemple ceux de la sonate en *ré* n° 11 ou du final en *ut* n° 13, s'interrompent-ils parfois de doubler le chant du clavecin pour esquisser de timides essais de réponses en imitation, ou même de figures indépendantes. Au total, ces accompagnements nous apparaissent assez insignifiants, et il n'est pas impossible, quoiqu'en dise le père dans ses lettres, que celui-ci ait contribué pour une bonne part à un travail évidemment très hâtif, précipité encore par l'obligation d'avoir les quatre sonates gravées avant le départ de Paris.

CINQUIÈME PÉRIODE

LONDRES ET CHELSEA

PREMIÈRE PARTIE (AVRIL-NOVEMBRE 1764)

Le séjour des Mozart en Angleterre a duré plus d'un an, du 20 avril 1764 au 1er août 1765 : mais surtout ce séjour a été, pour la formation musicale de Wolfgang, d'une importance si décisive, et a fini par transformer si profondément sa manière que nous jugeons préférable d'en partager l'histoire en deux chapitres, dont l'un correspondra à l'évolution qui s'est produite dans le génie de l'enfant, tandis que l'autre nous le montrera parvenu déjà en pleine possession d'un style et d'une conception esthétique qui désormais subsisteront chez lui jusqu'à son voyage à Vienne en 1768.

Mais d'abord, comme nous avons fait pour le séjour à Paris, nous allons citer tous les passages des lettres de Léopold Mozart qui peuvent jeter quelque lumière sur l'éducation ou la production musicales de l'enfant pendant tout son séjour à Londres.

Lettre du 28 mai 1764 :

Le 28 avril, de six heures à neuf heures du soir, nous avons été admis auprès du roi et de la reine... Le 19 mai, nous avons eu une seconde séance à la Cour, de six heures à dix heures... Le roi non seulement a fait jouer à Wolfgang des pièces de Wagenseil[1], mais lui a encore soumis des morceaux de Bach, d'Abel, et de Hændel; et le petit a joué tout cela parfaitement, *à première vue*. Il a joué aussi sur l'orgue du roi, et si bien que tous mettent son jeu d'orgue beaucoup plus haut que son jeu de clavecin.

Ensuite, il a accompagné, pour la reine, un air qu'elle a chanté, et aussi un *solo* pour un joueur de flûte traversière. Enfin il a pris les parties du quatuor à cordes des airs de Hændel qui, par hasard, se trouvaient là; et sur la simple basse de ces airs il a joué les plus belles mélodies, de façon à étonner tout le monde. En un mot, ce qu'il savait lorsque nous avons quitté Salzbourg n'est qu'une ombre en comparaison de ce

1. Qui étaient, depuis le séjour à Vienne en 1762, les morceaux favoris du répertoire de l'enfant.

qu'il sait maintenant : il dépasse toute imagination. Il se recommande à vous, de son clavecin, où il est assis en ce moment, s'occupant à apprendre un *trio* de Bach... Il a maintenant toujours un opéra en tête, qu'il veut faire jouer par de jeunes Salzbourgeois ; et souvent il faut que je lui énumère tous les jeunes gens qu'il pourra recruter pour son orchestre.

Lettre du 8 juin 1764 :

Le concert s'est heureusemeat passé, le 5 juin : mais nous l'avons donné plutôt pour nous faire connaître... Nous avons dû payer une demi-guinée pour chacun des deux clavecins qu'il a fallu avoir, à cause des concertos joués sur deux clavecins. Nous avons donné encore entre 5 et 6 guinées au chanteur et à la chanteuse, 3 guinées au premier violon, 3, 4, et 5 guinées aux joueurs de *soli* ou de concertos, et une demi-guinée aux joueurs ordinaires... Et sachez que l'extraordinaire Wolfgang, à huit ans, connaît ce que l'on peut exiger d'un homme de quarante ans !

Lettre de Londres, le 28 juin 1764. « On va donner un bénéfice, au Ranelagh, pour un nouvel hôpital : j'ai décidé que Wolfgang y jouerait un concerto sur l'orgue, pour se montrer ainsi un bon patriote anglais. »

Lettres du 6 août et du 9 août : Léopold Mozart annonce qu'il a été très malade, et que, depuis le 6, sa famille est installée dans une maison à Chelsea.

Lettre de Chelsea, le 13 septembre : Léopold écrit qu'il s'est lié, à Londres, avec un juif hollandais nommé Siprutini, « grand virtuose sur le violoncelle ».

Lettre de Londres, le 27 novembre : « J'ai devant moi une grosse dépense : car je dois faire graver et imprimer six sonates de Wolfgang, qui seront dédiées à la reine, sur le désir de celle-ci. »

Lettre du 8 février 1765 : « Cet hiver, personne ici ne gagne beaucoup d'argent, sauf Manzuoli et quelques autres de l'Opéra. L'impresario de l'année dernière, Giardini, a fait faillite... Cinq ou six pièces seront représentées à l'Opéra : la première a été *Ezio*, la seconde *Bérénice*, toutes deux des *pastiches* de différents maîtres ; la troisième a été *Adriano in Siria*, nouvellement composé par Bach ; et il doit venir encore *Demofonte*, nouvellement composé par Vento. — Dans le concert que nous donnons le 15 prochain, toutes les symphonies seront de la composition de Wolfgang. »

Lettre du 19 mars : « Mon concert n'a eu lieu que le 21 février, et il n'y est venu que peu de monde... La reine a donné 50 guinées à Wolfgang pour la dédicace des sonates ; et cependant je serai bien loin d'avoir gagné ici autant d'argent que j'aurais pu l'espérer d'abord. »

Lettre du 9 juillet : « A Londres, Wolfgang a écrit sa première pièce pour quatre mains. Jusqu'ici, personne n'avait encore fait de sonates à quatre mains. »

En outre, la sœur de Mozart (dans Nissen) raconte que, pendant la maladie du père, à Chelsea, Wolfgang, « ne pouvant pas toucher au piano, a composé sa première symphonie, avec tous les instruments, et en particulier avec les trompettes et les timbales ». Et Nissen ajoute : « La sœur, assise près de lui, avait à recopier toutes les parties. Et comme, un jour, il était en train de composer et d'écrire, il demanda à sa sœur de lui rappeler qu'*il donnât quelque chose de beau à faire à la partie de cor.* » Plus loin, Nissen nous apprend que « Jean-Chrétien Bach, professeur de la reine, a pris le petit Mozart sur ses genoux et a joué quelques mesures, puis l'enfant a continué, et qu'ainsi, jouant à tour de rôle, ils ont exécuté une sonate entière avec une précision merveilleuse ».

Enfin la *Salzburger Zeitung* du 6 août 1765 publiait une *Correspondance de Londres*, datée du 5 juillet, où nous lisons que le petit Mozart a essayé un piano à deux claviers, fabriqué pour le roi de Prusse par le facteur Burkard Tschudy. Le correspondant célèbre ensuite le talent de l'enfant, et ajoute : « Le British Museum d'ici non seulement s'est procuré les sonates publiées par cet enfant à Paris, ainsi que le portrait de la famille Mozart (fait par Carmontelle à Paris), mais il a encore demandé et obtenu divers manuscrits originaux de ce petit prodige, et notamment un petit chœur à quatre voix, sur des paroles anglaises. »

D'autre part, les *Philosophical Transactions* de 1770 contiennent une longue lettre, et très intéressante, du savant anglais Daines Barrington, qui, dans le courant de juin 1765, a longuement et minutieusement examiné le petit Mozart. Mais les renseignements que nous offre cette lettre se rapportent plutôt à la seconde période du séjour de Mozart à Londres ; et nous les réserverons pour notre chapitre suivant.

L'importance extraordinaire du séjour à Londres, dans la carrière musicale de Mozart, tient en grande partie à la durée de ce séjour, et à l'âge de l'enfant pendant sa durée. Quinze mois sont un espace énorme, quand ils arrivent à un moment où le cerveau se développe avec une activité merveilleuse, comme il fait, chez l'ordinaire des enfants, vers l'âge de onze ou douze ans, et comme il faisait quelques années plus tôt chez le petit Mozart. En fait, Léopold Mozart avait bien raison d'écrire à ses amis de Salzbourg que tout ce qu'ils avaient pu voir des exploits musicaux de l'enfant n'était rien en comparaison de ce que celui-ci savait et faisait aux derniers mois du séjour en Angleterre. A Paris même, les plus charmantes compositions de Wolfgang, — et quelques-unes ont une beauté d'invention

dont l'équivalent ne se retrouvera point, ou presque point, dans toutes les œuvres de la période anglaise, — sont encore les compositions d'un enfant de génie : au départ de Londres, les ouvrages les plus médiocres qu'il produira seront déjà les ouvrages d'un musicien accompli, égalant et parfois dépassant, en sûreté et en maîtrise professionnelles, les travaux coutumiers d'un Léopold Mozart ou même d'un Abel ou d'un Chrétien Bach. Au point de vue musical, Mozart, dès son départ de Londres, a cessé d'être un enfant pour devenir un musicien de métier, pareil à cent autres vieux ou jeunes. Il sait maintenant tous les artifices du style qu'il pratique, et que l'on pratique autour de lui. Il sait la manière d'opposer deux sujets, de les développer discrètement, de les appuyer sur une basse solide, au besoin de les varier suivant le goût du jour. Toutes les règles de l'harmonie nécessaires à ce style peu exigeant lui sont désormais connues ; et il connaît aussi la petite somme de contrepoint que doit connaître tout compositeur « galant » ou mondain de l'époque, — d'ailleurs plutôt par tradition et un peu par ostentation, sans avoir à en faire grand usage dans son œuvre journalière. En outre, comme nous le verrons, c'est à Londres que Mozart va écrire ses premières symphonies. La première, de 1764, tout en répondant à des ambitions artistiques plus hautes que les deux autres, sera encore l'essai d'un enfant; les deux dernières, de l'année suivante, auront toute l'aisance que nous font voir les *ouvertures* de Chrétien Bach dont elles seront imitées. Progrès, en vérité, incommensurable, et qui ne s'explique que par une étude incessante, dont le témoignage va nous être fourni par l'album de Berlin et la mise en partition d'une symphonie contemporaine d'Abel, comme aussi par le rapport de Daines Barrington : mais, plus encore que l'étude et le travail, c'est l'âge qui contribue à la transformation. Mozart, qui, dans la pratique de la vie, gardera jusqu'à sa mort les sentiments et l'imagination d'un enfant, au point de vue proprement musical, est sorti de l'enfance dès sa neuvième année. Et tel est le résultat principal qui se dégage, pour nous, de l'étude de cette importante période de son existence !

Que si, maintenant, nous entrons dans le détail de l'éducation du jeune musicien durant cette période, nous découvrons que l'influence du milieu musical anglais est loin d'avoir été, pour Mozart, aussi bienfaisante qu'aurait pu l'être, si elle s'était prolongée, celle du séjour de l'enfant à Paris. Ou plutôt, cette influence du milieu anglais a été, elle aussi, bienfaisante, mais parce qu'elle s'adressait à un très jeune esprit, et qui resterait capable, ensuite, d'en subir d'autres plus relevées et de portée plus profonde. Pour accoutumer un enfant à vivre de musique, peut-être n'était-il point mauvais de le plonger d'abord dans une atmosphère simplement élégante et un peu superficielle, telle que l'était l'atmosphère italianisée que Mozart a respirée pendant son séjour à Londres.

Mais il n'en est pas moins certain que la musique dont il s'est nourri, durant ce séjour, n'aurait pas pu lui suffire indéfiniment sans rabaisser son génie, sans nous faire perdre une très grande partie du monde de beauté qu'il lui a été donné de créer pour nous : et cette musique l'a dominé au point que, comme nous l'avons dit, malgré les leçons de son père et malgré son retour dans son pays, il allait continuer à ne point vouloir connaître d'autre musique pendant les trois années suivantes, jusqu'à son mémorable voyage de Vienne en 1768.

Nous devons ajouter que, d'autre part, Londres réservait à l'enfant une révélation si prodigieusement salutaire, et si riche de beauté, que ce serait assez d'elle pour nous faire apparaître ce séjour comme bienfaisant pour son jeune génie. Londres, en effet, restait encore tout vibrant de la musique de Hændel. Cet homme vraiment sublime et surnaturel, ce magnifique fleuve de beauté, n'était mort que depuis cinq ans en 1764 : mais sa situation était un peu celle de Rameau à Paris, et il y avait plus de dix ans déjà que le goût public, tout en continuant à le vénérer, allait à un art très différent du sien. On continuait à exécuter ses oratorios, et nous savons que les Mozart en ont entendu plusieurs : mais la passion même du roi pour Hændel n'empêchait point que cette savante et forte musique passât désormais pour trop savante et trop forte. On l'écoutait pieusement : mais déjà celle que l'on aimait n'avait plus rien de commun avec elle. Et ainsi le petit Mozart a dû être instruit à faire peu de cas du vieux géant anglais, sans compter que son père, notamment, le méprisait, et a dû encourager son fils à ce même mépris : mais Léopold Mozart méprisait aussi Schobert, à Paris, ce qui n'a pas empêché l'enfant de sentir parfaitement la valeur du maître français, et d'en subir l'influence à un très haut degré. Et pareillement il en a été, sans doute, pour Hændel. Dès son arrivée à Londres, il a trouvé en face de lui ce maître des maîtres : car non seulement la première lettre du père nous informe que l'enfant a eu à déchiffrer ou à accompagner des pièces ou des airs de Hændel, dans sa séance à la Cour du 27 avril, mais les journaux du temps nous font savoir aussi que, dans le concert de charité du 29 juin 1764, où le petit Mozart a joué sur l'orgue, on a chanté plusieurs airs de Hændel. Dès le début de mai, au reste, les Mozart n'ont pas pu manquer d'assister au concert annuel de la corporation des *Fils du clergé*, dont le programme portait l'ouverture d'*Esther* de Hændel, son *Te Deum* et *Jubilate*, et son *Antienne du Couronnement*. L'année suivante, du 22 février au 29 mars, une série d'oratorios de Hændel (ou de pots-pourris uniquement composés de sa musique) furent solennellement exécutés au théâtre du Covent-Garden : et notamment *Judas Macchabée*, la *Fête d'Alexandre*, *Samson*, *Israël en Egypte*, sans compter le traditionnel *Messie*. Ailleurs, c'étaient *Acis et Galathée*, l'*Ode a*

sainte Cécile; et tous les éditeurs annonçaient des rééditions des *Leçons pour clavecin* du vieux maître, de ses concertos d'orgue, d'airs séparés de ses opéras. Enfin Mozart retrouvait encore un écho de l'âme et du style de Hændel dans les œuvres d'un homme qui occupait alors une situation en vue parmi le monde musical de Londres, et que Léopold Mozart n'a pu manquer de connaître, mais dont nous savons, en tout cas, que Wolfgang lui-même a connu les *suites de clavecin :* car, outre que ses propres sonates anglaises rappellent fort ces *suites*, c'est sur le thème de l'un des morceaux de ces suites que Mozart, à la fin de sa vie, a composé, avec un contrepoint presque tout semblable, l'un des plus curieux passages de sa *Flûte enchantée*. Nous voulons parler du Bavarois Jean-Christophe Smith (arrangement anglicisé de Schmidt), l'élève, compagnon et héritier de Hændel, musicien attitré de la princesse douairière de Galles, et auteur, en plus des *Six* admirables *Suites* susdites pour le clavecin (dont nous aurons l'occasion de reparler à propos des sonates du petit Mozart), de plusieurs opéras et oratorios fort en vogue à ce moment. C'était, cette musique de Smith, — aussi bien vocale qu'instrumentale, — une accommodation du style serré de Hændel au nouveau goût « galant »; et l'on comprend sans peine que cette forme ait été celle sous laquelle l'enfant a pu le mieux se nourrir de l'esprit « hændelien ». Mais en tout cas cet esprit a eu sur lui, dès ce moment, comme naguère celui de Schobert, une double action, à la fois passagère et permanente. Passagèrement, nous allons voir Mozart s'efforcer, non sans gaucherie, à introduire par instants dans ses sonates le grand style du maître. Mais, en plus, qui donc oserait contester qu'une part du génie de Hændel s'est transmise à Mozart pour toute la vie de celui-ci, et que c'est à l'école de cet homme merveilleux, seulement, qu'il a été en état d'apprendre le secret de cette simple et transparente beauté, de cette mélodie constante et vraiment « infinie », de ce don de transfigurer toutes choses en chant, qui sont les traits les plus essentiels de l'œuvre de Mozart? Jusqu'au bout, désormais, l'enfant éprouvera un besoin irrésistible de « vivre en beauté » et vainement, plus tard, sous l'influence de la mode ambiante, il s'imaginera dédaigner l'art suranné de Hændel; lorsque, plus tard encore, à Vienne (vers 1782), il aura l'occasion de se retrouver en face de cet art, celui-ci ne fera qu'exercer d'une manière plus consciente, chez lui, un pouvoir qu'il n'aura jamais cessé d'exercer secrètement, depuis le premier contact de l'enfant avec Hændel en 1764 et 1765.

Mais, pendant que l'auteur du *Messie* l'instruisait et le formait ainsi à son insu, l'enfant, dans les premiers mois de son séjour à Londres, cherchait surtout à s'inspirer de la musique nouvelle que l'on goûtait autour de lui. Et cette musique, malgré la production de maîtres estimables tels que les deux frères Arne, ou que Bernard

Gates, n'était pas anglaise, comme avait été française la musique entendue précédemment à Paris, mais purement et absolument italienne. Les opéras que l'on chantait à Londres étaient invariablement commandés à des maîtres italiens, et, avec leur textes italiens chantés en grande partie par des castrats ou autres chanteurs italiens, ils avaient exactement la même forme que les opéras des théâtres de Milan et de Naples. Au printemps de 1764, les Mozart ont pu entendre au Théâtre royal de Haymarket, la *Leucippe* de Vento, le *Senocrita* de Piccinni, *Enea e Lavinia* de Giardini ; mais surtout la saison suivante, inaugurée le 24 novembre, a été un triomphe pour l'opéra italien, grâce à l'intervention du fameux castrat Manzuoli. Le jour de la réouverture, le pastiche (ou pot-pourri) *Ezio*, avec des airs nouveaux de Pescetti, obtenait un succès incroyable. Le 26 janvier 1765, Jean-Chrétien Bach, nouvellement appelé de Milan, donnait son *Adriano in Siria;* le 7 mars, pour son bénéfice, Manzuoli choisissait un *Re Pastore* du médiocre Giardini. Pareillement dans la musique instrumentale, les maîtres favoris étaient des Italiens. Pour le clavecin, par exemple, sans parler du Milanais Bach, encore trop récent à Londres pour y être populaire, les auteurs de sonates en vogue étaient des Italiens fixés à Londres, comme les susdits Giardini et Pescetti, ou comme le Napolitain Pietro Domenico Paradisi. Et il est bien naturel que ce soit cette musique italienne qui, tout de suite, se soit imposée à l'étude et à l'imitation du petit Mozart.

Ce qu'était la sonate italienne de ces compositeurs, nous l'avons dit déjà suffisamment, à propos de la première sonate de Mozart n° 7. Dans sa forme comme dans son contenu, elle avait pour unique objet l'amusement : non qu'y manquassent tout à fait les passages expressifs ni les plus ingénieuses recherches et trouvailles techniques ; mais rien de tout cela n'était développé et approfondi, comme dans la sonate allemande issue d'Emmanuel Bach. Bornons-nous à rappeler ici, pour l'intelligence des œuvres anglaises de Mozart, que cette sonate italienne, quant au nombre et à la disposition des morceaux, restait encore relativement libre, et cherchait même à varier toujours la série ordinaire du recueil de six sonates en commençant les sonates tantôt par un *allegro* et tantôt par un *andante*, et en y introduisant tantôt deux morceaux et tantôt trois, parfois quatre. Le final, au lieu d'avoir une importance proportionnée à celle du premier morceau, n'était qu'un rapide et léger badinage, double menuet, gigue, petit *rondo*, ou bien une façon de marche très vite achevée. Quant à la coupe interne des morceaux, le principe était toujours de diviser ceux-ci en deux parties, en ne reprenant le premier sujet qu'à la dominante, tout de suite après les deux barres, sauf à étendre ou à varier cette reprise : mais déjà les clavecinistes

de Londres, toujours par goût de la diversité, employaient volontiers, dans un des morceaux de leur sonate, la coupe *ternaire* allemande, avec un *développement* libre et une *rentrée* dans le ton principal.

C'est ce modèle que nous allons retrouver dans les sonates anglaises de l'enfant : mais celui-ci nous y apparaîtra tout nourri encore des traditions allemandes de son père, et surtout de la musique française de Schobert qu'il vient de pratiquer pendant son séjour à Paris. L'expression de ses sonates sera plus poussée, souvent, que dans les sonates italiennes d'un Paradisi ou d'un Chrétien Bach ; nous entendrons encore maints échos de romances ou de rondeaux français ; et l'enfant ne parviendra que par degrés à abandonner la coupe de Schobert pour celle de Chrétien Bach en ce qui concernera, notamment, le nombre et l'exposition des *sujets* d'un morceau : car il continuera à mettre dans un morceau trois ou quatre sujets, et intimement liés ensemble, tandis qu'autour de lui, à Londres, les musiciens adopteront de plus en plus le système nouveau dont Jean-Chrétien Bach a été, sinon le créateur, du moins le principal représentant, — le système qui consiste à n'admettre, dans un morceau, que deux sujets, et nettement séparés l'un de l'autre.

Nous aurons d'ailleurs, durant la période suivante, à étudier de plus près la grande dette contractée par Mozart envers Chrétien Bach ; car tout concourt à nous prouver que c'est surtout en 1765 que l'enfant est entré en rapports familiers et continus avec cet aimable maître, pour subir désormais son influence presque absolument. Et c'est aussi dans la période suivante que nous verrons l'enfant, au contact de Chrétien Bach et de Manzuoli, s'initier aux secrets de la musique vocale. Durant la période qui nous occupe, son effort principal semble bien n'avoir porté que sur la musique d'instruments, et, en particulier, sur la *symphonie*, où nous le verrons s'essayer dès l'été de 1764.

La symphonie que Mozart a entendue et étudiée à Londres était, comme la sonate, purement italienne, et peut-être plus dépourvue encore que la sonate de tout autre objet que le simple amusement. Aussi bien ne s'appelait-elle pas même symphonie, mais *ouverture*, ce qui indiquait son caractère léger et superficiel. Au point de vue de la forme comme à celui du fond, la *symphonie* qui s'imposait à l'esprit de l'enfant différait du tout au tout de la grave et savante symphonie qu'il avait entendue durant ses voyages, à Vienne, à Mannheim, et peut-être aussi à Paris, où, en tout cas, nous savons qu'il a connu Gossec, et où il n'a pu manquer d'acheter les recueils de symphonies allemandes publiés alors chez Vénier. Mais, sur ce terrain nouveau, nous allons voir que l'enfant, d'abord, va obéir pleinement aux instructions paternelles, et donner pour modèle à ses premières symphonies des œuvres allemandes comme précédemment : tandis que, au contraire, dès 1765, aucune trace ne lui res-

tera plus de ce style allemand, et ses deux dernières symphonies de Londres, comme toutes celles qu'il composera ensuite jusqu'en 1768, seront directement inspirées des ouvertures composées et exécutées, cette année-là, par son maître et ami Chrétien Bach.

Aussi bien avons-nous la chance de posséder un document qui nous prouve à la fois combien le petit Mozart était alors préoccupé du style symphonique, et sous quelle influence s'est opérée, chez lui, la rapide et saisissante transition entre le style allemand des symphonies de son père, encore maintenu par lui dans sa première symphonie de l'été de 1764, et le style nouveau, infiniment plus libre, plus élégant, et plus « moderne », que vont nous faire voir ses deux symphonies anglaises de l'année suivante.

On croyait communément jusqu'ici que Mozart, pendant son séjour à Londres, en plus de sa symphonie en *si bémol* n° 16 et des deux symphonies en *mi bémol* et en *ré* (nos 24 et 25), en avait composé une quatrième, également en *mi bémol* (K. 18), dont le manuscrit appartient aujourd'hui à la Bibliothèque de Berlin. Cette symphonie, destinée à un orchestre de deux violons, un alto, deux clarinettes, deux cors, un basson et une basse, se trouve écrite exactement sur le même papier, et de la même façon, que la symphonie en *si bémol* n° 16, dont nous verrons tout à l'heure qu'elle date sûrement de l'été de 1764. Mais nous avons découvert, avec une certitude désormais indubitable, qu'il ne s'agit point là d'une œuvre originale de Mozart, et que celui-ci s'est simplement borné à mettre en partition, — sans changer une seule note, — une des six *ouvertures* que le virtuose et compositeur Charles-Frédéric Abel devait publier, quelques années plus tard, comme étant son op. VII. La symphonie en *mi bémol* copiée par Mozart est la sixième et dernière de ce recueil d'Abel ; et le texte de la copie de Mozart ne diffère absolument du texte gravé qu'en ce que les deux parties de clarinettes du manuscrit sont remplacées, dans le recueil, par deux parties équivalentes de hautbois. Encore est-il probable, ou plutôt tout à fait sûr, que c'est Abel lui-même qui a d'abord composé sa symphonie pour les deux clarinettistes mandés à Londres par la direction de l'Opéra, dans l'hiver de 1763, afin de figurer dans l'accompagnement orchestral de l'*Orione* de Chrétien Bach. La clarinette était alors un instrument très rare ; et l'on comprend sans peine qu'Abel, lorsqu'il a publié sa symphonie, ait cru devoir rendre celle-ci plus accessible à tous les orchestres en transmettant aux hautbois les *soli* composés, d'abord, pour les clarinettes. Et à part cette différence, comme nous l'avons dit, l'identité est parfaite entre la symphonie gravée d'Abel et le manuscrit de Mozart. Ajoutons qu'Abel se trouvait installé à Londres depuis 1761, et venait précisément, dans l'année 1763, en collaboration avec Chrétien Bach, d'organiser une série de concerts hebdomadaires par souscription. Évidemment

c'est pour l'un de ces concerts qu'il aura composé sa symphonie ; et le petit Mozart, l'ayant entendue, aura ensuite obtenu, du collègue de son père, le privilège d'en copier la partition.

C'est donc uniquement pour s'initier aux secrets du style nouveau de la symphonie que l'enfant a pris la peine de transcrire, avec un soin extrême, cette symphonie d'Abel ; et tout porte à croire qu'il l'aura fait seulement après avoir composé, lui-même, cette première symphonie en *si bémol* dont nous verrons d'ailleurs qu'il en a laissé la partition inachevée, sans doute précisément parce qu'il s'était rendu compte du caractère à la fois trop allemand et trop suranné de la langue paternelle qu'il y employait. Il est assez curieux, aussi, de constater que l'enfant, pour cette étude du style nouveau, se soit adressé d'abord à Abel, tandis qu'il avait dès lors l'occasion de pouvoir étudier les charmantes *ouvertures* de Chrétien Bach. Mais la chose n'aura pour nous rien d'étrange si nous songeons que, de ces deux maîtres, Abel se trouvait beaucoup moins éloigné que Chrétien Bach des traditions et du goût allemands de Léopold Mozart. Le fait est que sa symphonie, par-dessus la parfaite nullité poétique de ses trois morceaux, nous présente un langage et des procédés encore assez rapprochés de la symphonie allemande, telle que nous la montrent les œuvres de Léopold Mozart. Il est vrai que cette symphonie est proprement une façon de *symphonie concertante* où s'intercalent, entre le premier et le second sujet réguliers de l'orchestre, de petits sujets supplémentaires exposés, en *soli* à découvert, par le basson et les clarinettes : mais ces *soli* forment toujours des épisodes tout isolés, que l'on pourrait retrancher sans aucun dommage pour la suite musicale du reste des morceaux ; et ce reste, lui, nous offre encore maintes des particularités du style allemand. On y trouve notamment encore un emploi invariable du procédé du *développement* suivi de rentrée du premier sujet dans le ton principal, procédé que Mozart lui-même emploiera dans sa première symphonie de l'été de 1764, mais qu'il abandonnera ensuite tout à fait, sous l'influence dominante de son nouveau maître Chrétien Bach. Et bien que, comme nous l'avons dit, cette symphonie d'Abel fût parfaitement nulle au point de vue artistique, le virtuose n'y a pas moins attesté sa science instrumentale, qui était plus considérable encore, ou en tout cas plus régulière et instructive, que celle de Chrétien Bach. En fait, sa symphonie nous offre un modèle absolument typique de ce qu'était alors une composition de ce genre, avec une simplicité et une carrure dans le choix des idées, une utilisation des ressources propres des divers instruments, qui n'ont pu manquer de constituer, pour le petit Mozart, une leçon à la fois très claire et très efficace. Cette fois encore, nous devons nous féliciter du hasard qui a permis à l'enfant de subir l'influence d'Abel avant de se livrer tout entier à celle d'un maître infiniment plus original

et plus proche de lui, mais dont l'originalité même aurait peut-être risqué de le déconcerter.

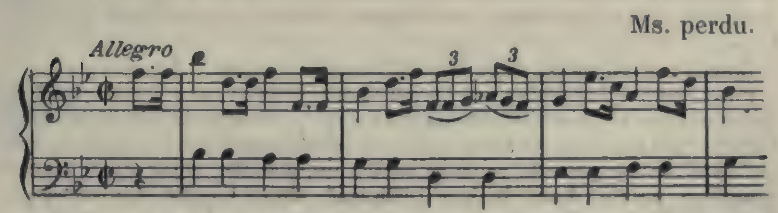
Cette mise en partition d'une symphonie d'Abel n'est point, d'ailleurs, le seul témoignage que nous ayons de la hantise exercée sur l'enfant, à ce moment de sa vie, par le genre symphonique. Dans un cahier manuscrit dont nous allons avoir à nous occuper tout à l'heure et qui nous apporte, pour ainsi dire, les confidences les plus intimes de son âme de musicien durant cette période, nous le verrons sans cesse délaissant le style du clavecin pour noter des rythmes, des harmonies, ou des imitations évidemment conçus en vue de l'orchestre. Et ceci nous amène à ajouter que jamais peut-être, dans toute sa carrière, l'évolution continue et rapide qui s'accomplira chez lui ne se révélera à nous aussi éloquemment que dans cette suite de vingt-cinq petits morceaux, composés presque coup sur coup durant l'été et l'automne de 1764. C'est là que, littéralement, nous allons assister à la transformation magique d'un enfant en un maître musicien doublé d'un poète, et possédant déjà au moins en germe, avec une sûreté singulière, tous les secrets ordinaires de son métier. En résumé, pour ce qui est des modèles imités, voici une période de transition, à mi-chemin des premières leçons allemandes et du nouveau goût italien ; et pour ce qui est du métier, voici une période d'incessante et fructueuse transformation, marquée à chaque pas par des progrès merveilleux, jusqu'au jour où l'enfant va céder la place au musicien expérimenté !

16. — *Chelsea, entre juillet et septembre* 1764.

Symphonie en si bémol (inachevée quant à l'instrumentation), pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors.

K. 17.

Ms. perdu.



Allegro. — Andante (en mi bémol). — Menuetto I et Menuetto II (en mi bémol). — Presto.

L'autographe de cette symphonie, que Kœchel a vu en 1860 dans la collection d'André, ne portait point de date : mais aucun doute n'est possible sur l'antériorité de cette œuvre, d'ailleurs laissée inachevée, par rapport aux autres symphonies de l'enfance de Mozart. Car non seulement elle est beaucoup plus maladroite, et pauvre en musique, mais

elle se rattache encore à un type de symphonie que Mozart va abandonner complètement, pendant la suite de son séjour à Londres, sous l'influence des Italiens et de Chrétien Bach, pour adopter un type nouveau qui se maintiendra chez lui invariablement jusqu'à son voyage de Vienne en 1768.

Nous n'avons pas ici l'intention de raconter l'histoire de la symphonie, comme nous avons dû le faire, précédemment, pour la sonate de clavecin. Quel que soit le rôle historique joué par Sammartini, ou par le vieux Stamitz, le fait est que le petit Mozart, dans son enfance, à Salzbourg et à Vienne, s'est trouvé en face d'un type de symphonie déjà très nettement constitué, et dont nous possédons des modèles parfaits dans les symphonies anciennes de Léopold Mozart, comme aussi dans les premières symphonies de Joseph Haydn. L'enfant a bien dû prendre contact, à Mannheim, avec l'art de Stamitz (mort depuis 1757) ; et nous savons que, à Paris, il a eu l'occasion de rencontrer Gossec, qui était alors l'un des principaux symphonistes de l'Europe. Mais ces rencontres fortuites et passagères ne pouvaient suffire à contrebalancer, chez lui, l'influence de son père et des maîtres autrichiens dont ses premières années l'avaient imprégné.

Voici donc ce qu'était la symphonie, entre 1760 et 1764, pour Léopold Mozart et pour Joseph Haydn[1] :

La composition de l'orchestre est à peu près invariablement celle-ci : le quatuor à cordes (1ers violons, 2es violons, altos, violoncelles et basses), 2 hautbois, et 2 cors. Par exception, il arrivait que le hautbois, dans les *andantes*, fût remplacé par une flûte, doublant ou variant la partie du premier violon. Mais, en règle générale, au contraire, l'habitude était de réserver les *andantes* pour le quatuor à cordes. Au point de vue du nombre des morceaux, les compositeurs autrichiens hésitaient encore entre la vieille coupe de l'*ouverture*, en trois morceaux, et celle de la symphonie moderne, avec un *menuet* avant ou après l'*andante*. Mais déjà cette dernière coupe s'affirmait nettement chez Joseph Haydn : sur les douze premières symphonies de ce maître, composées entre 1759 et 1763, la moitié exactement avait quatre morceaux ; et nous savons aussi que plusieurs des symphonies de Léopold Mozart répondaient au même type.

Entrons maintenant dans le détail de l'éxécution :

Pour chacun des trois grands morceaux, le trait caractéristique était, comme dans les sonates allemandes depuis Philippe-Emmanuel Bach, l'emploi de la *coupe ternaire*, avec un *développement* indépendant après les deux barres, et une rentrée variée du premier sujet et de toute la première partie, dans le ton principal. Chez Haydn, les *développements* avaient déjà une importance considérable et les *rentrées* étaient très variées. Chez Léopold Mozart, les *développements* n'étaient que de courtes transitions pour amener les *rentrées;* et celles-ci ne com-

1. Il y a notamment, au Conservatoire de Bruxelles, un arrangement pour clavecin d'une symphonie de Léopold Mozart en *si bémol*, parue dans un recueil mis en vente par Breitkopf en 1761-62. Quant à la symphonie en *sol* du même auteur, longtemps attribuée à Wolfgang Mozart, elle est évidemment d'une date postérieure.

portaient que des variations insignifiantes. Mais la forme extérieure, chez les deux maîtres était bien la même. Tous deux, en outre, n'avaient pas encore appris à séparer nettement les deux sujets de la première partie d'un morceau. Depuis le début du morceau jusqu'aux deux barres, ou bien la même idée se poursuivait, ou bien diverses idées étaient entremêlées, au lieu d'être absolument distinctes comme chez Chrétien Bach, et comme elles allaient le devenir bientôt chez Mozart. Ajoutons que le finale, chez ces maîtres autrichiens, tout en étant plus rapide que le premier morceau, avait une étendue et une portée musicale équivalente : chez Haydn, même, plusieurs finales (et aussi chez Gossec à Paris) étaient traités en contrepoint, et constituaient le morceau le plus considérable de la symphonie. Enfin le rôle des hautbois et des cors, chez ces maîtres, se bornait à doubler les cordes, sauf par instants à faire de petites attaques indépendantes, ne dépassant pas une ou deux mesures. Pareillement, l'alto marchait volontiers avec les basses, tandis que, au contraire, les deux violons s'équivalaient.

Or, tous les traits que nous venons de signaler dans les symphonies de Haydn et de Léopold Mozart se retrouvent exactement dans cette symphonie de Wolfgang Mozart en *si bémol*. Sans doute l'enfant n'aura point manqué d'entendre des symphonies à Mannheim, à Paris, puis à Londres (encore que la saison des concerts fût presque terminée, dans cette dernière ville, quand il y est arrivé), et sans doute aussi il aura lu les partitions des *symphonies périodiques* de Toeschi, Van Maldere, Beck etc., publiées à Paris, pendant son séjour, par les Vénier et les La Chevardière : mais le fait est que tout cela ne paraît avoir eu d'abord sur lui aucune influence, dominé comme il l'était par les leçons de son père et ses souvenirs allemands, car sa symphonie en *si bémol* répond point par point, par exemple, à la symphonie en *si bémol* de Léopold Mozart, avec la seule différence qu'elle a quatre morceaux, comme d'autres symphonies de son père et de Haydn. Un seul sujet dans les trois grands morceaux ; le quatuor seul dans l'*andante ;* le rôle des hautbois et des cors tout d'accompagnement ; les deux violons s'équivalant, et l'alto marchant avec la basse ; un final aussi important que le premier morceau ; et enfin, surtout, ce qui fixe bien la date de la symphonie, de petits *développements en transition*, après les deux barres, suivis d'une rentrée du premier sujet dans le ton principal.

Il nous reste à dire quelques mots des particularités de cette première symphonie. Et, d'abord, il faut noter que le petit Mozart n'en a pas achevé l'instrumentation. Dans le premier morceau, il a négligé d'écrire les parties des instruments à vent et de l'alto presque dès la *rentrée ;* dans l'*andante*, ce sont les parties du second violon et de l'alto, qui, pendant des sucessions de cinq ou six mesures, sont laissées en blanc. Dans le finale, l'enfant s'est borné à écrire les quatre premières mesures des parties de hautbois et de cor, laissant tout le reste en blanc. Le second menuet est le seul morceau qu'il ait instrumenté entièrement : encore y a-t-il tout à fait omis les parties des instruments à vent ; et quant au premier menuet, il s'est borné à écrire la ligne du premier violon et celle de la basse, ou plutôt, comme nous allons le dire tout à l'heure, il a copié là un vieux menuet pour clavecin, se réservant de l'instrumenter plus tard. Et puis, de retour à Londres après

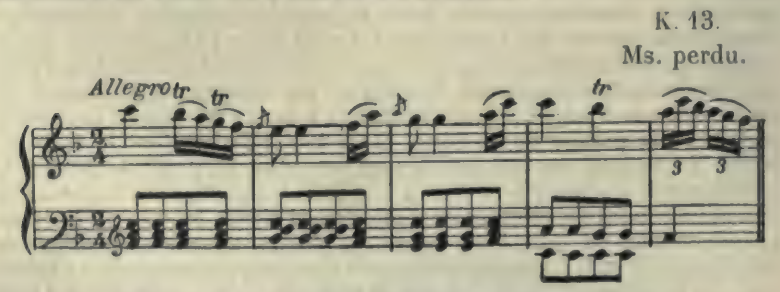
son séjour à Chelsea, il s'est aperçu que cette première symphonie ne correspondait pas au goût nouveau, ni sans doute à son propre développement musical : et ainsi il l'a laissée à jamais inachevée, — ce qui prouve bien encore que c'est là une œuvre de début, et l'essai d'un style aussitôt dépassé.

En effet, le caractère le plus apparent de cette symphonie, au moins dans les trois premiers morceaux, est son allure archaïque, simplement empruntée d'ailleurs par le petit Mozart aux symphonies de son père. Nulle trace d'un chant un peu étendu, ni, non plus, d'un sérieux travail de contrepoint. Un simple rythme se poursuit à travers le premier morceau, avec un court *développement* qui ne consiste qu'en de médiocres transports du même rythme dans des tons divers. Dans l'*andante*, le *développement* est plus sommaire encore, à peine six mesures ; et le petit essai d'imitations du début se résout tout de suite en une homophonie toute rudimentaire. A remarquer, seulement, à la fin de cet *andante* comme dans tout le cours du finale, un emploi du procédé de l'*écho*, alors très en vogue, et dont l'enfant a dû être vivement frappé. Des deux menuets, le second, en *mi bémol* (également avec un petit *écho* en canon à la basse), appartient à la catégorie de ces menuets mélodiques que nous avons vus s'imposer au goût de l'enfant pendant son séjour à Paris : mais au contraire le premier menuet, tout rythmique, ressemble de si près aux menuets du père et aux premiers essais de composition de l'enfant que nous soupçonnons celui-ci d'avoir transcrit là un vieux morceau écrit jadis pour le clavecin, peut être même avant le départ de Salzbourg. Le finale estl e seul morceau où apparaisse quelque chose du génie de Mozart : il est d'un mouvement très vif et bien rythmé, avec deux idées principales adroitement liées; et le procédé de l'*écho*, dont nous venons de parler, conduit ici l'enfant à des effets déjà bien typiques d'oppositions entre les violons et les basses. Au total, une œuvre d'enfant et de commençant ; et l'on est stupéfait de découvrir, ensuite, avec quelle rapidité Mozart va s'initier à tous les secrets d'un style et d'un genre qui se montrent à lui ici pour la première fois.

17. — *Paris ou Londres, entre février et septembre* 1764.

Sonate en fa, pour le clavecin, pouvant se jouer avec l'accompagnement d'un violon ou d'une flûte traversière.

K. 13.
Ms. perdu.



Allegro. — *Andante* (*en fa mineur*). — *Menuetto I et Menuetto II* (*en ré mineur*).

Cette sonate était la quatrième des six que Mozart a publiées à Londres, avec une dédicace à la reine Charlotte, datée du 18 janvier 1765 : mais nous savons, par une lettre du père, que les six sonates étaient déjà chez le graveur dès le 27 novembre de l'année précédente. Et nous croyons, en outre, que cette sonate-ci a été composée assez longtemps avant les autres du même recueil, et peut-être encore à Paris : car elle ressemble tout à fait aux deux dernières sonates parisiennes de l'enfant, et l'influence de Schobert y apparaît dominante, sans aucun mélange de celles des Italiens ou de Chrétien Bach. Au reste, il est bien clair que l'enfant n'a pas dû demeurer inactif, entre la publication de ses sonates parisiennes, en janvier 1764, et la symphonie qu'il a écrite à Chelsea durant l'été de cette même année : tout porte à croire qu'il aura composé une ou deux sonates, et les aura introduites, plus tard, dans le recueil de ses sonates anglaises.

Tout, dans cette sonate, se rattache à ce que nous avons dit des sonates de Paris et diffère de ce que nous allons avoir à dire des sonates de Londres : tout, sauf l'aisance, l'expérience, la sûreté et l'habileté du compositeur, qui ont dû se développer presque de jour en jour. D'abord, la sonate est divisée, comme celles de Schobert et toutes les sonates précédentes de Mozart, en un grand *allegro* suivi d'un *andante*, aboutissant à un double *menuet.* En outre, toujours comme chez Schobert, ou bien les morceaux n'ont qu'un seul sujet (ainsi l'*andante*), ou bien, quand ils en ont plusieurs, ils nous les font voir liés ensemble, jusqu'à une cadence précédant la ritournelle finale. Et enfin, dans le premier morceau comme dans l'*andante*, nous trouvons, après les deux barres, un assez long *développement*, suivi d'une rentrée du premier sujet dans le ton principal. Tout cela va disparaître ou se modifier de plus en plus, dans les autres sonates du même recueil.

Le premier morceau est d'un caractère vif et brillant, avec des traits nombreux, et un emploi presque continu de la *basse d'Alberti.* La rentrée du premier sujet, comme chez Schobert, est d'abord très variée, et avec des modulations pathétiques. Quant à l'*andante*, assez long, et tout construit sur une phrase unique, il faut observer que c'est ici le premier *andante* mineur que nous ayons de Mozart. Son thème est manifestement imité des complaintes françaises ; et le premier morceau entier pourrait parfaitement figurer dans les anciens recueils de Schobert. Enfin les deux menuets attestent les progrès constants faits par le petit Mozart sous l'influence du maître parisien, dans ce genre où l'on peut bien dire que Schobert a été pour toujours son éducateur et son modèle de choix. Le premier menuet est un très curieux essai de chromatisme, accentué encore par les réponses ascendantes du violon aux gammes descendantes du clavecin ; et le second menuet, en *ré* mineur, n'est ni moins original ni moins expressif. Signalons ici une nouvelle preuve de l'influence parisienne qui s'atteste dans cette sonate : dans les deux menuets, le premier sujet est repris textuellement, vers le milieu de la seconde partie, comme dans les menuets parisiens, tandis que dans les anciens menuets salzbourgeois de l'enfant et dans ceux qu'il va composer ensuite à Londres et à la Haye, cette reprise du premier sujet n'aura plus lieu qu'exceptionnellement.

Le même progrès technique que nous avons observé dans la partie du clavecin se retrouve dans la partie du violon. Il est vrai que l'accompagnement du premier morceau se borne presque toujours à suivre la main droite du claveciniste : mais dans l'*andante* et dans les menuets, au contraire, le violon imite en contrepoint le chant de la main droite, et parfois avec des effets harmoniques déjà tout *mozartiens*. Sous la diversité des styles, le développement professionnel de l'enfant, à cette période de sa vie, se poursuit et s'accentue sans interruption.

18. — *Chelsea ou Londres, entre août et septembre* 1764.

Sonate en si bémol, pour le clavecin, avec accompagnement libre de violon ou flûte traversière et de violoncelle.

K. 10.
Ms. perdu.



Allegro. — Andante (en mi bémol). — Menuetto I et Menuetto II (en mi bémol).

Cette sonate est la première de la série de six sonates publiées par Mozart à Londres, en janvier 1765. Comme nous l'avons dit, la dédicace de ces sonates (à la reine Charlotte) est datée du 18 janvier 1765 : mais une lettre du père nous apprend que le recueil était chez le graveur dès le mois de novembre de l'année précédente. Quant à la date de la composition des sonates, la sœur de Mozart, dans une esquisse biographique envoyée à Breitkopf après la mort de son frère, affirme que celui-ci a écrit ses sonates anglaises « à Londres, après le retour des vacances passées à Chelsea ». Mais il n'est pas impossible que la mémoire de Marianne Mozart, à distance, se soit trompée, et qu'une partie au moins des cinq sonates (car nous avons vu que le n° 4 du recueil devait remonter à une date antérieure) aient été composées dans les derniers temps du séjour à Chelsea. En tout cas, l'ensemble du recueil appelle quelques réflexions générales, avant que nous passions en revue le détail des sonates.

Dans sa lettre du 28 mai 1764, Léopold écrit que son fils « est assis au piano, en train de jouer un *trio* de Bach ». Nous savons ainsi que l'enfant, dès son arrivée à Londres, a connu le recueil de *six trios pour le clavecin et violon ou flûte*, « dédiés à S. A. R. Auguste, princesse héréditaire de Brunswick-Lunebourg », qui forme l'op. II de Jean-Chrétien Bach, c'est-à-dire le second recueil publié par ce maître après son arrivée en Angleterre. Ces prétendus *trios* ne sont que de simples sonates pour piano et violon, mais avec une partie de violon obligée, et beaucoup plus importante que les parties facultatives ajoutées par Mozart, suivant l'exemple de Schobert, à ses sonates de clavecin. En fait, voici

des sonates que nous savons que l'enfant a étudiées et dont il ne peut manquer d'avoir subi l'influence ! Aussi convient-il d'en décrire brièvement la coupe extérieure. Toutes les six n'ont que deux morceaux, un *allegro* assez étendu et un final plus court et plus vif, dans le même ton. Dans le quatrième *trio*, cependant, le premier morceau est un *andante*. Quant aux finales, ils consistent trois fois en un double menuet, une fois en un *rondeau*, et deux fois en des *allegros* très rapides, sur un rythme à trois temps ; en somme, le premier morceau est toujours le seul qui ait une véritable importance musicale. Pour ce qui est de la coupe intérieure de ces premiers morceaux, Chrétien Bach nous y apparait hésitant entre la coupe *ternaire* inaugurée par son frère Philippe-Emmanuel et l'ancienne coupe *binaire* de Scarlatti, sans rentrée du premier sujet dans le ton principal. Cette dernière coupe est employée dans quatre des *trios* ; dans les deux autres nous voyons, après les deux barres, un développement suivi d'une reprise variée de toute la première partie. Et voici maintenant, par manière de comparaison, l'apparence extérieure des cinq sonates anglaises du petit Mozart :

Deux de ces cinq sonates ont trois morceaux, les nos 1, et 5 ; et, dans tous les deux, le finale est un menuet. Les trois autres ne sont qu'en deux morceaux, et répartis comme suit : 2e sonate, *andante* et *rondeau*, ce dernier formé d'un *allegro* en majeur où est enclavé un menuet en mineur ; 3e sonate : *andante* et *rondo* varié ; 6e sonate : *andante maestoso* et *allegro grazioso*. En outre, dans la cinquième sonate, le second morceau, au lieu d'être un *andante*, est un *rondeau* dans un mouvement vif. Enfin, pour ce qui est de la coupe des premiers morceaux, deux seulement ont une rentrée dans le ton principal, précédée d'un *développement* ; les trois autres reprennent le premier sujet à la dominante, après les deux barres, et ne reprennent dans le ton principal que le second sujet.

Cette comparaison tout extérieure pourra déjà faire voir que la disposition des morceaux, dans les sonates de Mozart, est plus variée et plus libre que dans les *trios* de Bach. Et le fait est que, même à ce point de vue, les sonates de Londres se rapprochent beaucoup moins des *trios* de Bach que des sonates italiennes, publiées à Londres, des Pescetti, Galuppi, et Paradisi. Mais c'est surtout quand on examine le contenu des sonates de Mozart que leur différence apparaît très vive, en regard des *trios* de Bach. Celui-ci, qui va bientôt exercer une influence énorme sur Mozart, se montre à nous, dès ses *trios* de l'op. II, comme aussi dès le recueil des six *concertos* de clavecin op. I, un maître d'une inspiration tout élégante et presque féminine, ennemi des effets violents, et tel que maintes personnes sont tentées aujourd'hui de se représenter son élève Mozart, faute de connaître ce que ce dernier ajoutait à sa douceur, quand il le voulait, de puissance et d'intensité expressives. Un Mozart plus mou, plus uniformément gracieux et léger, voilà le Chrétien Bach des *trios* op. II, et celui des sonates de clavecin op. V qui vont paraître en 1765 ! Et quand Mozart, cette année-là, se sera pleinement imprégné du style de Chrétien Bach, les six sonates qu'il composera à la Haye nous feront voir la même douceur un peu molle, véritables produits des *trios* et des sonates du maître anglais. Mais ici, au contraire, durant la première partie de son séjour à Londres, l'enfant a beau connaître

déjà l'œuvre de Chrétien Bach, toute son âme est frappée de la musique plus virile, ou plus originale et plus hardiment belle, de Hændel et de son élève Smith, ou encore des claveccinistes italiens. Et, en effet, le caractère dominant des cinq sonates de Londres, ainsi que nous allons le voir plus en détail tout à l'heure, est une certaine énergie tout à fait nouvelle qui s'y fait sentir, et qui souvent d'ailleurs apparaît plutôt dans l'intention de l'enfant que dans sa réalisation. Ces cinq sonates sont l'œuvre d'un musicien qui rêve de « faire grand » et qui souvent y échoue, faute des moyens suffisants. Aussi peut-on affirmer que c'est à Hændel, à Paradisi et à Pescetti, bien plus qu'à Chrétien Bach, que se rattache l'inspiration de ces cinq sonates, sans compter que nous y retrouvons encore, à chaque pas, des traces de l'empreinte de Schobert et du génie français.

Ajoutons enfin que, tout comme Chrétien Bach, le petit Mozart hésite maintenant entre les deux coupes allemande et italienne du morceau de sonate; mais bientôt, par une coïncidence curieuse, Chrétien Bach et lui se décideront pour la coupe ancienne des Italiens, avec reprise immédiate du premier sujet à la dominante, après les deux barres, et reprise seulement du second sujet dans le ton principal ; mais, tandis que Chrétien Bach restera désormais toujours fidèle à cette coupe, Mozart, dès 1768, reviendra à la coupe allemande qui, d'ailleurs, d'année en année, dans l'Europe entière, se substituera à la coupe rivale.

Arrivons maintenant à la première sonate du recueil; et d'abord, notons que, ne possédant point les manuscrits des sonates de Londres, il nous est impossible de savoir au juste dans quel ordre elles ont été composées. Cependant tout porte à croire que le n° 19 est bien le premier en date, comme il l'est dans l'ordre des morceaux publiés. On y retrouve encore la division classique en trois morceaux, avec un *andante* au milieu, telle que nous l'avons rencontrée jusqu'ici dans toutes les sonates de l'enfant; et l'*andante*, notamment, aurait parfaitement pu être composé à Paris. Cet *andante*, comme ceux des sonates précédentes, n'a qu'un seul sujet, se poursuivant sur un accompagnement continu qui ne laisse point de trahir mainte gaucherie dans la variété expressive des modulations. Après les deux barres, l'unique sujet est repris à la dominante, mais bientôt cède la place à un curieux essai de *développement* nouveau, d'un caractère pathétique accentué par de nombreux chromatismes; après quoi le sujet de l'*andante* est repris dans le ton principal et suivi d'une reprise un peu abrégée de toute la première partie. Dans les deux menuets, Mozart hésite entre les deux coupes de menuets qu'il a employées successivement jusqu'alors. Dans le second, comme dans ses menuets de Paris, il reprend son premier sujet dans le ton principal, après un petit épisode nouveau ; dans le premier, comme dans ses vieux menuets de Salzbourg, et dans ceux qu'il va écrire ensuite à La Haye, il ne fait point de rentrée du premier sujet dans le ton principal.

Mais c'est surtout le premier morceau de la sonate qui nous montre déjà les influences nouvelles subies par l'enfant en Angleterre. A la différence des sonates précédentes, à la différence de Schobert, et suivant l'exemple de Chrétien Bach, il y a là deux *sujets* très nettement

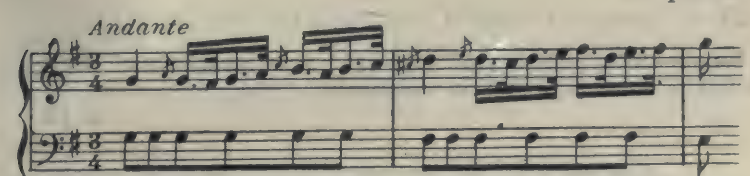
séparés, et suivis encore d'une ritournelle. En outre, l'enfant s'essaie, non sans maladresse, à des effets de croisements de main tels que les pratiquent volontiers les maîtres italiens. Après les deux barres, déjà, le *développement* des sonates précédentes est remplacé par une reprise très allongée, et toute rehaussée de modulations expressives; puis le second sujet et la ritournelle reparaissent, dans le ton principal sans aucun changement. C'est là une coupe qui va désormais se montrer à nous constamment, dans toute l'œuvre instrumentale de Mozart jusqu'en 1768. — Un dernier trait à signaler : dans son ardeur à adopter le système nouveau des sujets séparés, l'enfant non seulement termine son premier sujet par une cadence, mais imagine encore de terminer, par une seconde cadence aboutissant à un accord de septième, son second sujet, avant d'aborder la ritournelle finale.

Quant à la partie de violon, elle est encore très simple, mais déjà avec de petites imitations en contrepoint. La partie de violoncelle, écrite expressément à l'intention du roi Georges III, ne se trouve que dans la partition conservée au palais de Buckingham.

19. — *Chelsea ou Londres, entre août et novembre* 1764.

Sonate en sol, pour le clavecin, avec accompagnement libre d'un violon ou d'une flûte et d'un violoncelle.

K. 11.
Ms. perdu.



Andante. — Allegro, (avec un menuetto en sol mineur, suivi d'un da capo).

Cette sonate est la seconde de la série des six sonates publiées à Londres. Ici, déjà, la distribution des morceaux nous montre l'enfant s'affranchissant de ses habitudes précédentes pour adopter celles de Chrétien Bach et des Italiens : deux morceaux seulement, d'abord un *andante*, puis un *allegro* final. Et la nouveauté des influences subies par Mozart apparaît mieux encore quand on examine les détails de la composition.

L'*andante* initial, assez court, ne comporte qu'un seul sujet, dont le rythme fait songer à celui des grands menuets mélodiques de Schobert : après les deux barres, un petit *développement* libre amène une rentrée du sujet, un peu variée, mais surtout abrégée. Le style de cet *andante* a quelque chose d'archaïque qui se ressent vivement des vieilles sonates italiennes : on n'y trouve plus aucune trace de la *basse d'Alberti*, et l'on rencontre çà et là, au contraire, de petites imitations ou d'autres effets faciles de contrepoint comme les aimaient les Galuppi et les Paradisi.

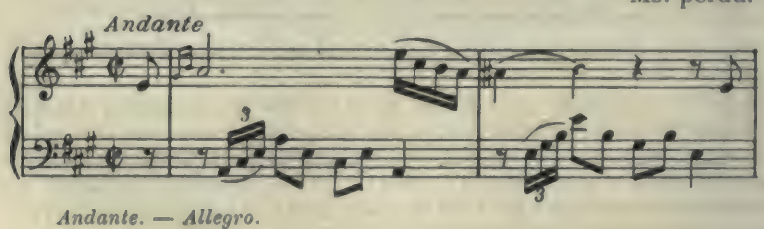
Quant à l'*allegro* suivant, c'est un morceau d'une coupe très originale, et où apparaît déjà pleinement la verve juvénile de Mozart. Les seuls modèles à qui l'on puisse comparer ce morceau sont les *rondeaux* tels que les pratiquait Chrétien Bach, et qui consistaient dans l'accouplement de deux petites pièces différentes, l'une majeure et l'autre mineure, d'importance et d'étendue à peu près égales, avec une reprise complète de la première après la seconde. Cependant le final de Mozart présente cette particularité que non seulement toute la première pièce (à l'exception d'un très court épisode mineur) n'est qu'une série de variations d'une même idée, mais que la seconde pièce, elle-même, tout en étant un *menuet* chantant à la manière de Schobert, a pour thème une transposition mineure de l'unique sujet de la première pièce. Nous voyons ici un témoignage nouveau de ce besoin profond et extraordinaire d'unité artistique qui a toujours été peut-être, entre toutes les qualités de Mozart, à la fois la plus constante et la plus personnelle. D'instinct, devant toutes les formes qui se présentaient à lui, enfant, adolescent, ou homme mûr, il éprouvait le désir d'y mettre plus d'ordre, et ainsi de lumière, de les ramener à un plan d'ensemble plus harmonieux.

Pour l'exécution, aussi, ce finale est infiniment supérieur à l'*andante* précédent. On y trouve de curieux effets de basse, à la façon de Schobert, et, dans le menuet mineur, des recherches harmoniques déjà très heureuses. Enfin la partie de violon, souvent encore insignifiante, comporte de jolies imitations en canon dans tout le menuet mineur.

20. — *Chelsea ou Londres, entre août et novembre* 1764.

Sonate en la, pour le clavecin, avec accompagnement libre d'un violon ou d'une flûte et d'un violoncelle.

K. 12.
Ms. perdu.



Andante. — Allegro.

Ici encore, sans parler de la division en deux morceaux, nous sentons très fortement l'influence des clavecinistes italiens. Le premier morceau, sans rentrée dans le ton principal, est la longue et déjà très habile poursuite d'une phrase unique, très chantante et très italienne, avec une figure d'accompagnement qui se poursuit à travers tout le morceau. Nous avons ici le premier exemple d'un genre de composition que nous retrouverons à toutes les étapes de la vie de Mozart, et qui s'épanouira merveilleusement dans le premier morceau du trio de clarinette de 1786. Et sans doute cet emploi d'un accompagnement con-

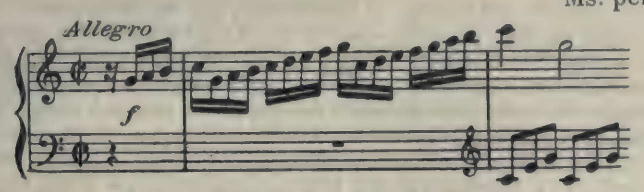
tinu répondait à une tendance native du génie de Mozart : mais l'occasion de le pratiquer ne lui en est pas moins venue, à coup sûr, des clavecinistes italiens. Le fait est qu'on rencontre de ces figures d'accompagnement, répétées et modulées de mesure en mesure, dans toute l'école italienne, depuis Scarlatti jusqu'à Sacchini, dont une sonate en *la* (mais sûrement postérieure à celle de Mozart) a un sujet très voisin de celui du présent *andante*. Et il n'y a pas jusqu'à l'accompagnement de violon, dans cet *andante* de Mozart, qui ne répète à son tour, en imitation, la même figure d'accompagnement, achevant de donner ainsi au morceau un caractère de gracieuse rêverie mélodique.

Quant à l'*allegro* qui sert de finale, il est fait sur le même modèle que la première partie du finale de la sonate précédente : un thème très vif et très gai, à trois temps, reparaît sans cesse, plus ou moins varié ; et cette série de variations n'est interrompue qu'une fois, par un court intermède mineur, d'ailleurs très original, avec des chromatismes et un curieux effet d'unisson. Le morceau se termine par une *strette* qui peut encore être considérée comme une dernière variation ; et nous devons ajouter que, parmi la suite des variations, il s'en trouve une en mineur, ce qui, comme nous le verrons, était fort rare à cette époque. L'écriture de ce finale est d'une aisance et d'une sûreté remarquables ; et l'intime parenté de ce finale avec l'*andante* précédent fait de la sonate n° 20 la plus réussie de toutes celles du recueil anglais.

21. — *Chelsea ou Londres, août à novembre* 1764.

Sonate en ut, pour le clavecin, avec l'accompagnement libre d'un violon ou d'une flûte et d'un violoncelle.

K. 14.
Ms. perdu.



Allegro. — Allegro. — Menuetto I et Menuetto II (en fa), en carillon.

Le morceau le plus intéressant de cette sonate, étrangement composée de trois morceaux dans le même ton, est le second *allegro* dont nous allons parler tout à l'heure. Ce second *allegro* en *ut*, à la fois par son ton et par son caractère, nous apparaît comme ayant été destiné d'abord à servir de finale, et ce n'est sans doute que plus tard que l'enfant, pour étoffer son recueil, aura ajouté à sa sonate en deux morceaux (sur le modèle de celles de Bach et d'Abel) un double menuet.

Le premier morceau est encore tout à fait dans le style des sonates parisiennes : on y trouve plusieurs idées, mais entremêlées, et bien différentes des deux sujets distincts des sonates de Bach et d'Abel. Après les deux barres vient un *développement* régulier sur la première

idée, et puis le premier sujet et toute la première partie du morceau sont repris dans le ton principal presque sans changement. Le morceau, s'il ne date pas de Paris, doit avoir été l'un des premiers que l'enfant ait composés à Londres.

Pareillement les deux menuets ont un caractère français très marqué. Le premier, avec son rythme chantant (qui fait penser à l'un des menuets du ballet d'*Orphée*) et avec sa reprise totale du premier sujet, pourrait parfaitement porter la signature de Schobert; et quant au second, *en carillon*, ce n'est que chez les vieux clavecinistes français que Mozart a pu trouver le modèle de ce petit morceau, d'ailleurs bien enfantin, et dont toute la particularité consiste à n'employer, à la main droite, que les notes les plus hautes du clavecin.

Reste le second *allegro*, qui, très simple, est d'un entrain, d'une gaîté, et d'une lumière déjà très caractéristiques de Mozart. Ce morceau doit nous arrêter un moment, car nous y trouvons le premier emploi, fait par Mozart, de l'un des genres favoris de la musique « galante » du temps, le *rondo*.

Le *rondo*, ou plutôt les *rondeaux* : car, ici comme dans tous les autres genres, l'enfant avait alors à choisir entre deux types différents et opposés dont l'un, qui allait prévaloir bientôt après chez Mozart et les musiciens allemands, pourrait être appelé le *rondo* allemand, tandis que l'autre, plus spécialement français, s'appelait d'abord, au pluriel, *rondeaux*. La différence de ces deux types était, au reste, si nette, que nous n'aurons pas de peine à la définir. Dans le *rondo allemand*, tel que nous allons le retrouver plus tard chez Mozart, le sujet principal, répété plusieurs fois dans le même ton (et, en principe, invariable), précède et suit toute sorte d'autres petits sujets musicaux, qui s'intercalent entre ses reprises comme des épisodes. Au contraire, dans le type français, le morceau consiste en deux parties d'étendue et d'importance égales, un majeur et un mineur, qui se juxtaposent comme deux *rondos* du type précédent, avec un *da capo* du premier après l'exécution du second. Le finale de la sonate n° 20 nous a montré un essai du *rondo* allemand, avec cette particularité que tous les épisodes, sauf un, étaient des variations du sujet principal ; le présent *allegro* du n° 21 nous fait voir l'enfant s'essayant dans l'autre type, qu'il a rencontré déjà souvent à Paris, mais qu'il a surtout trouvé constamment employé, à Londres, par Chrétien Bach. L'*allegro* consiste en deux morceaux distincts (qui cependant ne sont pas séparés par des barres de reprise, comme chez Bach) : un morceau majeur, et un morceau mineur assez étendu, n'ayant aucun rapport avec le précédent, après quoi le morceau majeur est repris *da capo* [1].

Or, ces deux types de *rondos* étaient employés concurremment par Chrétien Bach ; ainsi dans son recueil de sonates op. V, le finale de la 5e sonate, en *mi majeur*, est un véritable *rondo* allemand, avec un petit sujet se reproduisant quatre fois, et intercalant, entre ses reprises, d'autres petits sujets différents : mais, chez Chrétien Bach comme dans

1. Au reste, le finale de la sonate n° 19 était déjà fait, ainsi, de deux *rondeaux*, distincts, mais dont le second, en mineur, avait le même thème que le premier. Ici, les deux morceaux sont entièrement différents.

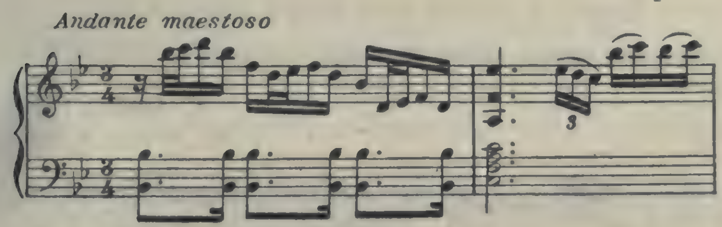
les premières œuvres de Mozart, les morceaux de ce genre ne portent point de titre, et ce sont seulement les morceaux de l'autre type, avec une juxtaposition de deux pièces égales, qui portent expressément la mention de *rondeaux*, ou *rondeau*, ou simplement *rondo*. Mozart, lui, n'emploie pas même le titre de *rondeau* pour ce second type, et ce n'est que l'année suivante, dans une de ses sonates de La Haye, que nous le verrons intitulant son morceau : *rondo*.

Dans la musique française que l'enfant a connue à Paris, le premier des deux types ci-dessus ne portait pas, non plus, le nom de *rondo*, mais il était éminemment populaire sous le nom de *pot-pourri* ; et nous aurons l'occasion de parler des règles de ce genre lorsque, à La Haye, l'enfant composera son *Galimatias Musicum*.

22. — *Londres, octobre ou novembre* 1764.

Sonate en si bémol, pour le clavecin, avec l'accompagnement libre d'un violon ou d'une flûte et d'un violoncelle.

K. 15.
Ms. perdu.



Andante maestoso. — Allegro grazioso.

Cette sonate, la dernière du recueil de Londres, doit avoir été composée assez longtemps après les précédentes. C'est ce que nous prouverait déjà le fait qu'elle est en *si bémol*, tandis qu'une autre des sonates du recueil est dans le même ton ; mais le style de la sonate le prouve mieux encore, étant très sensiblement différent de celui que nous avons trouvé dans tout le reste du recueil. Ici, déjà, l'influence de Chrétien Bach se fait sentir très profondément, avec, tout au plus, un mélange de l'influence de Hændel et de son élève Smith. Non seulement, dans le premier morceau, le premier sujet ne fait point de rentrée dans le ton principal, mais ce premier morceau a déjà, comme ceux de Bach et d'Abel, deux sujets très distincts, séparés l'un de l'autre par une cadence et un point d'orgue. Et sans doute l'enfant, frappé de ce système nouveau, aura voulu l'accentuer en choisissant deux sujets aussi opposés que possible : car on ne saurait imaginer contraste plus complet. Le premier sujet, qui correspond bien à la désignation *andante maestoso*, est une série d'accords majestueux, sur un rythme de marche, modulant dans divers tons avec un grand souci d'originalité harmonique ; le second est un petit thème guilleret en *fa majeur*, survenant de la façon la plus imprévue après cet imposant exorde. Et ce contraste

est plus marqué encore dans la seconde partie du morceau, où le premier sujet est varié, étendu, renforcé au double point de vue de l'expression et des harmonies, tandis que le second reparaît presque sans changement, tout menu et simplet. Mais cette insuffisance du second sujet ne doit pas nous rendre injustes pour la hardiesse, le pathétique et la grande sûreté musicale que révèle déjà l'ensemble du morceau : nous avons ici un nouveau témoignage du grand effort fait par l'enfant durant tout l'espace de son séjour en Angleterre.

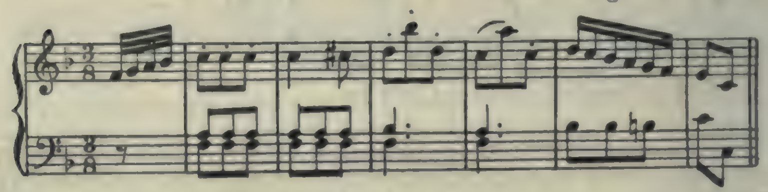
Le second morceau est le seul finale de toute la série qui soit traité en « morceau de sonate ». Ici encore, il y a deux sujets distincts, et dont le second seul est repris dans le ton principal. Désormais, des années se passeront avant que nous trouvions, dans l'œuvre de Mozart, un *développement* suivi d'une rentrée dans le ton principal.

Ajoutons que l'accompagnement de violon, dans toute cette sonate, est beaucoup plus libre et déjà plus habile que dans les précédentes, avec un emploi presque continu de la réponse en imitation qui nous montre, lui aussi, le petit Mozart passant décidément de l'influence de Schobert à celle de Chrétien Bach.

23. — *Londres et Chelsea, entre avril et décembre* 1764.

Vingt-cinq petites pièces de musique, écrites au crayon, dans un album.

K. Anhang 109ᵇ.
Ms. autogr. à Berlin.



L'album qui contient ces petites pièces, ainsi que, à leur suite, dix-huit autres pièces écrites à l'encre, n° 28, a été légué récemment à la Bibliothèque de Berlin par un collectionneur berlinois. C'est un petit cahier oblong, relié en cuir, et dont chaque page se trouvait réglée d'avance, avec six portées par page. A l'intérieur de la couverture, Léopold Mozart a écrit lui-même, de sa plus belle main : *di Wolfgango Mozart, a Londra, 1764*. Les vingt-cinq premières pièces, occupant soixante pages, sont écrites au crayon, et doivent provenir d'une même période ; au contraire les dix-huit dernières, écrites à l'encre, semblent bien attester chez l'enfant une aisance et maturité manuelle déjà plus grande, et il se pourrait qu'un assez long intervalle eût séparé la composition de cette seconde série de celle de la première. Aussi ne nous occuperons-nous de ces dernières pièces qu'en étudiant la période suivante de la vie de Mozart. Dans un catalogue énumérant toutes les œuvres produites par son fils avant décembre 1768, Léopold Mozart fera mention de « deux livres manuscrits, avec diverses pièces de clavecin,

que Wolfgang a composées successivement à Londres, en Hollande, etc. ». Le présent cahier doit donc, après son achèvement, avoir été suivi d'un second, commencé sans doute à La Haye, et qui mériterait bien d'être recherché, — peut-être simplement dans une armoire du Mozarteum.

Le cahier de Londres aura évidemment été donné à l'enfant pour faire suite à celui qui, offert à Marianne en 1759, avait d'abord servi à Léopold pour y noter les menuets et autres petits morceaux que devaient apprendre les deux enfants, et sur lequel, plus tard, Wolfgang a écrit toutes ses premières compositions jusqu'à son menuet en *ré* majeur de novembre 1763, n° 10. Mais, tandis que ce premier cahier avait reçu même des compositions destinées à être gravées, telles que les deux premières sonates de l'enfant, celui-ci n'a plus noté désormais, sur cet album de Londres, que de petites pièces isolées, écrites par lui pour s'instruire ou pour s'amuser : car on chercherait vainement, dans tout le cahier, un seul morceau qui se retrouvât dans aucune des œuvres gravées de Mozart.

On a supposé que l'objet de l'enfant, en écrivant ces petites pièces, était de recueillir, comme allait faire ensuite Beethoven, des idées pouvant être mises en œuvre dans des compositions plus importantes : mais, si même une telle hypothèse ne se trouvait pas assez réfutée par le fait qu'aucune de ces idées n'a jamais été reprise dans une autre œuvre de Mozart, un coup d'œil jeté sur la série des petits morceaux suffirait à prouver qu'il s'agit là d'exercices, écrits expressément pour habituer l'enfant à tous les genres divers de la composition musicale. Voici, d'ailleurs, une énumération très rapide des principaux morceaux, avec l'indication de leur caractère :

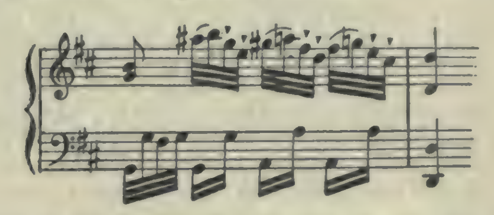
Les n°s 1 et 2 sont de petits finales d'un rythme vif et léger, l'un en trois temps, l'autre en deux, et tous deux traités encore dans le style un peu archaïque des compositions de Léopold Mozart. Le n° 3 est un menuet, rappelant les menuets populaires français. Le n° 4, en *ré*, a la forme d'un *rondeau de chasse*, à la française, avec un *minore* de longueur égale à celle du majeur, et un *da capo*. Le n° 5 est une petite contredanse. Jusqu'ici, l'exercice ne porte encore que sur des genres très simples, et traités par Mozart non moins simplement.

Le n° 6, déjà, avec son rythme de menuet, nous offre la particularité d'une basse indépendante, et qui paraît avoir été ici la préoccupation dominante du petit Mozart. Le n° 7 est une façon de prélude pour orgue, ou peut-être seulement une étude d'accords, avec une première partie en accords plaqués, et une seconde en contrepoint libre à trois voix. Pareillement, dans le n° 8, un rythme de contredanse n'est manifestement qu'un prétexte pour de petits effets de réponses en imitation.

Les n°s 9 et 10, en *la majeur* et *mineur*, forment un double menuet, mais tout rempli de recherches harmoniques et de chromatismes d'une liberté parfois encore assez maladroite. Le n° 11, de nouveau, est une contredanse, avec un grand *trio* mineur. Ajoutons que, depuis le n° 7, les morceaux, tout en étant écrits sur deux portées, ne doivent plus être conçus en vue du clavecin, mais constituent de véritables exercices de « musique pure ».

La préoccupation du clavecin reparaît clairement dans les n°s 12, 13, et 14, déjà infiniment supérieurs aux pièces précédentes, et, par ins-

tants, animés à un haut degré du génie « mozartien ». Le n° 12 est un délicieux menuet, mais un menuet de sonate et non plus de danse, avec une cadence finale qui se retrouvera maintes fois dans l'œuvre du maître et que celui-ci a d'ailleurs empruntée à Schobert, ainsi qu'une foule d'autres formules qui vont désormais lui devenir familières. Cette cadence, en particulier, se retrouve, toute pareille, dans le premier morceau de la 3e sonate de l'op. XX de Schobert :



Le n° 13 nous présente un essai de *tempo rubato*, avec transport du chant à la main gauche; et c'est encore à cette main que revient le rôle mélodique dans le n° 14, mais, ici, sous un long trait continu de la main droite en triples croches.

Enfin, le n° 15 nous apparaît comme un véritable morceau de sonate en *sol* mineur, très étendu, avec deux sujets distincts et une longue *coda* dans chacune des deux parties ; et une forme, des dimensions, et une allure générale tout à fait pareilles se montrent à nous aussi dans le n° 19. Modulations imprévues et expressives, effets mélodiques de la main gauche, alternances de rythmes vigoureux et doux, toutes les qualités des plus belles sonates anglaises de Mozart se rencontrent ici, et peut-être avec plus d'originalité encore, l'enfant s'étant senti plus libre dans ces sortes d'improvisations familières.

Le n° 16, lui, est une véritable improvisation de clavecin, un prélude ou une *toccata* sans forme définie, tandis que, de nouveau, le n° 17 doit avoir été incontestablement une étude de contrepoint et de modulation. Par contre, le n° 18 ne doit avoir eu pour Mozart aucune portée instructive. C'est un innocent petit *rondeau*, avec une seconde partie mineure.

A partir du n° 20, nous avons l'impression que Mozart recommence à délaisser l'étude du clavecin, comme aussi à vouloir s'essayer dans des genres nouveaux pour lui, tels que les lui aura peut-être suggérés la pratique des *suites* de Hændel ou de Smith. Ainsi le n° 20 (en *ré* mineur) a le rythme d'une *sicilienne*, le n° 22 d'une *allemande*, et le n° 25 (en *ut* mineur), d'une *gigue*, tout cela traité avec des imitations rappelant de très près le style des deux maîtres susdits. Les nos 21 et 23 sont des ébauches de finales de symphonie, avec également de nombreuses imitations ; et il convient de noter, dans le n° 23, une figure mélodique d'un caractère passionné qui sera reprise par Mozart, bien longtemps après, dans son opéra de *Don Juan*. Quant au n° 24, c'est un délicieux petit menuet dans le style ancien, que l'on pourrait croire tiré d'une *suite* de Smith, si la hardiesse des modulations et la grâce chantante de la cadence finale n'attestaient irréfutablement la main de Mozart.

Tel est, en quelque sorte, le contenu « pédagogique » de cette première partie du cahier de Londres ; et il est probable aussi que, à par-

tir du nº 12, — qui marque, tout à coup, un sursaut extraordinaire, et désormais aboutissant à un niveau d'inspiration étrangement supérieur à celui des pièces précédentes, — le petit Mozart, en même temps qu'il s'occupait d'étudier les divers genres de la musique, aura voulu étudier la portée et les ressources propres des différents tons, à la manière des anciens préludes de Sébastien Bach, ou des *suites* naguère constituées artificiellement par Léopold Mozart dans un cahier d'extraits dont nous avons parlé. Car voici désormais que chaque morceau, ou à peu près, se trouve composé dans un ton distinct, et la série des treize derniers morceaux nous offre ainsi, par exemple, des pièces en *ut majeur* et en *ut mineur*, en *ré majeur* et en *ré mineur*, en *sol majeur* et en *sol mineur*, etc. A propos de quoi il convient d'observer que, pour les tons mineurs, en particulier, Mozart ne semble pas posséder encore, à ce moment, la conception très spéciale que nous le verrons acquérir bientôt de la valeur expressive des tons d'*ut mineur*, *ré mineur*, et *sol mineur*. Il paraît s'en tenir encore, dans son emploi expressif de ces tonalités, à la conception ancienne que lui enseignaient, par exemple, les *suites* de Hændel ; et rien n'est curieux comme de constater, dans son admirable morceau en *sol mineur* nº 15, une passion simple, vigoureuse, et un peu sauvage, telle qu'il la traduira volontiers plus tard en *fa mineur*, mais infiniment éloignée de l'accent de mélancolie sensuelle que lui suggérera toujours, dans la suite, le ton de *sol mineur*.

Ainsi tous ces morceaux ne sont rien que des exercices de composition ; et la vue de leur manuscrit nous apprend, en outre, que ce sont des exercices rapidement improvisés, sans le moindre souci d'une utilisation ultérieure, ni même de la mise au point que l'enfant se serait cru tenu de donner à ces essais, s'il avait désiré les soumettre, par exemple, à l'examen de Chrétien Bach ou d'aucun juge étranger. Aucune indication de mouvements ni de nuances ; sans cesse des omissions hâtives de changements d'armature, en un mot, une notation évidemment faite par Mozart pour son propre plaisir, au fur et à mesure que les idées surgissaient en lui. Et de ce caractère d'improvisation libre résulte souvent, comme nous l'avons dit déjà, une sorte de précipitation désordonnée, dans la pensée même, qui empêche les divers morceaux de nous offrir jamais l'impression d'œuvres achevées et vivantes ; mais, par ailleurs, le même caractère improvisé aura permis à l'enfant d'épancher là toute l'ardeur de son génie musical avec une liberté, une audace une variété savoureuse dans l'invention comme dans les modulations, qui, à chaque instant, nous valent des passages d'une beauté singulière. Nulle part, peut-être, dans l'œuvre tout entière de la jeunesse du maître, l'âme de celui-ci ne se traduit à nous aussi directement et pleinement que dans ces petits « devoirs » d'élève, avec tout ce que ceux-ci ont trop souvent d'informe et d'à peine ébauché.

Enfin ce cahier de Londres nous présente une dernière particularité d'un intérêt extrême, à la fois au point de vue historique de notre étude de l'œuvre de Mozart et au point de vue plus spécial de la connaissance du tempérament artistique de l'enfant. Nous avons dit déjà que, dans ses sonates et symphonies de Londres, celui-ci, à partir d'un certain moment, a abandonné son ancienne habitude des *développements* avec *rentrée* du premier sujet dans le ton principal, telle que la lui avaient

encore enseignée, à Paris, les œuvres de Schobert, pour employer désormais l'ancien procédé italien de la reprise modulée du premier sujet après les deux barres, aboutissant à une reprise du second sujet dans le ton principal. Nous avons dit que, du jour où il a adopté cette nouvelle manière de composer ses morceaux, Mozart, dans ses grandes œuvres publiques, symphonies, sonates, etc., n'est plus revenu jamais au système ancien, jusqu'au jour où, à Vienne en 1768, il allait se défaire tout d'un coup du procédé obstinément employé depuis la fin de 1764, et revenir dorénavant, pour toujours, à la coutume allemande des *développements* et *rentrées*. Mais, l'on pouvait supposer qu'il s'agissait là, par exemple, d'un sacrifice de l'enfant à la mode anglaise ou, plus tard, hollandaise, et que lui même, au fond du cœur, avait gardé sa sympathie pour une coupe qui était celle des œuvres de son père et de la plupart des musiciens salzbourgeois. Or, le cahier de Londres nous révèle que c'est avec son âme tout entière que le petit Mozart, depuis le jour où il a résolu d'adopter la coupe favorite de Chrétien Bach, s'est attaché à cette coupe, et n'a plus voulu, désormais, recourir à la coupe allemande même une fois par hasard, et bien moins encore l'employer concurremment avec la coupe opposée, ainsi que le faisait Chrétien Bach lui-même. Jusqu'au n° 5, en effet, tous les petits morceaux du cahier nous font voir, après les deux barres, un *développement* plus ou moins étendu et une *rentrée* du premier sujet dans le ton principal ; et puis, à partir du n° 5, sauf pour les morceaux à *da capo*, tels que les rondeaux ou les contredanses, la coupe ternaire des pièces précédentes disparaît complètement, même dans les menuets, pour être remplacée par le type nouveau du morceau divisé en deux parties égales, avec reprise du premier sujet à la dominante après les deux barres, et rentrée de la seconde moitié seulement de la première partie dans le ton principal. Tel nous apparaît Mozart en cette circonstance, tel nous le trouverons toujours, jusqu'à la fin de sa vie : constamment une impression nouvelle l'entraînera sur des chemins nouveaux, et son cœur et son esprit s'y engageront tout entiers, sans le moindre effort pour dévier ou pour revenir en arrière, jusqu'au jour où une impression différente produira sur lui le même effet tout-puissant, et souvent le ramènera précisément à l'endroit qu'il aura semblé avoir à jamais oublié.



JEAN-CHRÉTIEN BACH,
D'après une gravure de Bartolozzi.

SIXIÈME PÉRIODE

LES LEÇONS DE CHRÉTIEN BACH

(LONDRES : NOVEMBRE 1764 A JUILLET 1765)

La première partie du séjour de Mozart en Angleterre avait été beaucoup plus, pour lui, une période de développement intérieur et de recherches personnelles que de contact familier et suivi avec le monde musical environnant. La saison de l'opéra italien, lors de l'arrivée des Mozart, touchait à sa fin : encore que l'enfant ait pu entendre, au mois de mai 1764, deux opéras de Chrétien Bach, *Orione* et *Zanaïda*, tous deux offrant la nouveauté de contenir « de grands chœurs ». La série des oratorios de Hændel chantés à Covent-Garden s'était achevée le 13 avril, avec le *Messie*. Et bien que les voyageurs aient eu l'occasion d'assister à deux ou trois concerts intéressants, sans parler de ceux du 5 et du 29 juin, où Wolfgang lui-même avait pris part, le fait est qu'ils avaient à peine eu le temps de s'installer et de s'acclimater, lorsque déjà juillet avait interrompu complètement, jusqu'à l'hiver, toute vie musicale. En outre, la maladie du père, et les deux mois de séjour à Chelsea, qui en avaient été la conséquence, avaient rendu impossible aux Mozart la fréquentation directe des musiciens de Londres. Aussi, comme nous l'avons vu, les influences subies par l'enfant, durant cette première période, avaient-elles été surtout le résultat de lectures ; il avait étudié des partitions de symphonies d'Abel, des suites de Hændel et de Smith, des trios de Chrétien Bach, des sonates de Paradisi, Pescetti, Abel (op. II), etc. Déjà, en vérité, il avait fortement aspiré tout ce qu'il y avait d'italien dans l'atmosphère musicale de son nouveau milieu : mais cette atmosphère ne l'avait pas encore imprégné tout entier, ainsi que l'avait fait précédemment, sous l'action de Schobert, celle de Paris. A partir de l'hiver de 1764, au contraire, toutes ses œuvres et tout ce que nous savons de lui par ailleurs nous le montrent en rapports immédiats avec les principaux compositeurs, chanteurs et autres virtuoses réunis pour la « saison » ; désormais, à ses lectures s'est ajoutée une source d'enseignement plus vivante, le commerce

quotidien de ses pairs ; et il faut donc, d'abord, que nous indiquions brièvement ce qu'a été la vie musicale de Londres pendant cette saison de 1765.

Le gros événement de cette saison, de même que de la précédente, a été la série des représentations de l'opéra italien au théâtre royal de Haymarket. En plus du compositeur Jean-Chrétien Bach, que les directeurs Giardini et Mme Mingotti avaient fait venir à Londres dès l'année précédente, ces directeurs avaient tenu, cette année, à réunir un ensemble excellent de chanteurs et d'instrumentistes. Les chanteurs étaient les soprani Manzuoli et Tenducci, les ténors Ciprandi et Micheli, et trois femmes d'un talent remarquable, Mmes Scotti, Cremonini, et Polly Young. Quant au répertoire, il comprenait, outre des reprises comme celle de l'*Orione* de Bach, un opéra nouveau de ce maître, *Adriano in Siria* (créé le 26 janvier 1765) le *Demofoonte* de Vento (2 mars), l'*Olimpiade* d'Arne, et divers *pasticcios*, c'est-à-dire adaptations à un livret nouveau d'airs empruntés à d'autres opéras précédents. Ainsi, la saison s'était ouverte, le 24 novembre, avec *Ezio ;* et puis était venue, le premier janvier, une *Bérénice*, dont les airs étaient pris à des opéras de Hasse, Galuppi, Ferradini, Bach, Vento, et Rezel, avec une marche composée expressément par Abel. Enfin, le 7 mars, pour son bénéfice, Manzuoli avait repris un *Re Pastore* de Giardini, vieux déjà de dix ans, mais pour lequel ce médiocre compositeur avait écrit plusieurs airs nouveaux ; et il est curieux de noter que Mozart a eu ainsi l'occasion de connaître, parmi les premières œuvres dramatiques qu'il ait entendues, une traduction musicale, probablement détestable, d'un poème qu'il allait mettre en musique lui-même, juste dix ans après.

Nous ignorons, en vérité, si Léopold Mozart avait déjà conduit son fils à des représentations d'opéras avant la départ pour la France, et notamment pendant le séjour à Vienne en 1762 : en tout cas, le petit Wolfgang ne pouvait guère encore profiter des leçons, que l'opéra de Vienne avait eu à lui offrir. A Paris, comme nous l'avons vu, la musique dramatique l'a certainement beaucoup intéressé déjà : mais c'était encore sous la forme de la petite opérette comique des Monsigny et des Philidor. A Londres, avec la précocité merveilleuse de son intelligence musicale, il était parfaitement en âge de comprendre une forme d'opéra plus relevée ; et voici que, par une coïncidence précieuse, l'année même de son séjour, la saison italienne de l'Opéra royal se trouvait avoir un éclat et une excellence incomparables, au point de dépasser tout autre ensemble lyrique dans le reste de l'Europe ! Et comme nous savons, de façon certaine, que l'enfant a reçu des leçons de Manzuoli, qui lui a même appris à chanter, nous pouvons en conclure qu'il a vécu en relations constantes avec tout le personnel des chanteurs et des instrumentistes

de la saison. Maintes fois, son ami Manzuoli et son ami Chrétien Bach l'auront emmené au théâtre de Haymarket, où l'un était le compositeur en vogue, et l'autre le chanteur favori. Les opéras et les *pastiches* que nous avons nommés, l'enfant a dû les entendre ; et l'on conçoit sans peine de quelle importance a été pour lui cette éducation nouvelle, dans des conditions aussi propices. En effet, il lui a suffi de quelques mois de ce séjour à Londres pour posséder les secrets de l'air italien aussi complètement qu'il possédait ceux de la sonate et de la symphonie. C'est de quoi, malheureusement, il ne nous reste qu'une seule preuve directe, l'air *Va dal furor portata !* que nous allons étudier tout à l'heure, puisque toute trace a disparu des autres airs que Léopold, dans son catalogue, mentionne comme ayant été composés à Londres. Mais un témoignage presque plus important que toute preuve directe est celui que nous apporte le savant anglais Daines Barrington, qui, au mois de juin 1765, a fait subir à l'enfant un minutieux examen sur toute l'étendue de ses connaissances musicales. Quand l'examen en est venu au domaine du chant, Barrington, « sachant que Wolfgang avait été très apprécié par Manzuoli », lui dit qu'il aimerait à l'entendre improviser un air d'amour comme ceux que chantait son ami le soprano. « Là-dessus, l'enfant se mit immédiatement à chanter, sur des *tra*, *la*, *la*, en guise de paroles, cinq ou six lignes d'un récitatif, propre à précéder un air d'amour ; et puis, sur le clavecin, il joua une symphonie pouvant correspondre à un air qu'il composait et chantait, au fur et à mesure, sur le seul mot : *affetto*. Cet air avait une première et une seconde partie, qui, avec les symphonies, étaient de la longueur ordinaire des airs d'opéra ; et si cette composition improvisée n'avait rien d'un chef-d'œuvre renversant, à coup sûr, elle était fort au-dessus du médiocre, et montrait la promptitude d'invention la plus extraordinaire. »

Barrington lui demanda ensuite de composer « un air de fureur », également adapté à l'opéra italien ; et de nouveau, l'enfant, après un récitatif d'une expression de colère très bien marquée, créa, sur le mot : *perfido*, un grand « air de fureur » en deux parties. Barrington ajoute même que, « au milieu de cet air, le petit chanteur s'était excité à tel point qu'il frappait ses touches comme un possédé, et parfois se soulevait sur sa chaise, ne pouvant plus se tenir en place ».

Rien de plus instructif, pour nous, que ce petit récit ; car non seulement il nous montre que l'enfant, grâce à sa fréquentation de l'opéra italien, savait déjà tous les procédés traditionnels du récitatif et de l'air, mais nous y voyons en outre que déjà, par delà ces procédés, il s'était imprégné des principes de l'expression dramatique, et sans doute s'était constitué, en somme, ce vocabulaire expressif qui désormais allait se retrouver chez lui jusqu'à la fin de sa car-

rière, de telle sorte que, depuis sa *Finta Semplice* jusqu'à sa *Flûte enchantée,* les grandes émotions du cœur, chez lui, allaient être traduites par un choix invariable de tonalités, de rythmes, etc.

Nous devons ajouter que, si les soirées de l'opéra italien et les leçons de Manzuoli ont contribué à cette éducation lyrique de l'enfant, celui-ci ne peut manquer d'avoir tiré, aussi, un grand parti des oratorios de Hændel qu'il a eu l'occasion d'entendre, à Covent-Garden, pendant le carême de 1765. La série des oratorios exécutés alors comportait notamment : *Judas Macchabée*, les *Fêtes d'Alexandre*, *Samson, Israël en Egypte* et le *Messie*. Les lois éternelles de l'expression musicale, de la transformation des sentiments du cœur en beauté vivante, nulle part elles n'auraient pu se révéler à Mozart plus clairement et plus simplement, avec un relief plus profond, que dans ces chefs-d'œuvre de Hændel.

Cette initiation à la musique vocale paraît bien avoir été l'événement le plus important du séjour de Mozart en Angleterre ; et nous ne sommes pas étonnés d'apprendre, par une lettre du père, que le rêve perpétuel de l'enfant, à cette époque, ait été de composer un opéra. A quoi il a dû être stimulé encore par les relations fréquentes et affectueuses que Barrington, entre autres, nous apprend qu'il a entretenues avec le grand chanteur Manzuoli. Celui-ci était un des derniers représentants de cette ancienne école de sopranistes qui se croyaient tenus de joindre à l'exercice et au développement de leur voix une éducation musicale la plus complète possible. S'étant pris d'affection pour le petit Mozart, il n'aura pas manqué de vouloir lui transmettre les secrets de son art ; et peut-être l'influence qu'il a exercée sur lui a-t-elle été plus profonde encore, et en tout cas plus précieuse, que celle, même, de Jean-Chrétien Bach. C'est évidemment grâce à lui que, dès le début de Mozart dans la musique dramatique italienne, en 1768, nous allons trouver le jeune garçon déjà pour le moins aussi habile que tous les autres compositeurs allemands de son temps, — sans parler de Hasse, naturellement, — à écrire pour la voix, avec le juste sentiment des ressources comme aussi des limites de chacun des divers timbres vocaux.

Mais avec tout cela Mozart, à Londres, était encore surtout un claveciniste et un auteur de musique instrumentale. Son père, naturellement, s'était mis tout de suite en relations avec le groupe de ses compatriotes : et ceux-ci, sauf le seul Chrétien Bach, étaient avant tout des instrumentistes. Au point de vue des résultats immédiats, ce n'est guère que dans la musique instrumentale que nous pouvons nous rendre compte des progrès de l'enfant ; et, quelque influence qu'aient eue sur lui les exécutions d'opéras ou d'oratorios, il est certain que, dans le domaine de cette musique instrumentale, le séjour de Londres a été pour lui très riche en leçons et en découvertes.

La vie des concerts, durant la saison de 1765, à Londres, s'est trouvée non moins brillante que celle de l'opéra. La passion du jeune couple royal pour la musique avait amené dans la capitale anglaise une foule de virtuoses en tous genres et de tous les pays ; et il n'est point douteux que les Mozart ont eu l'occasion d'entendre et d'approcher familièrement la plupart d'entre eux. Nous savons par exemple, d'après les lettres du père, qu'ils se sont liés avec le violoncelliste juif Siprutini. Ils ont dû entendre les clarinettistes mandés à Londres par Chrétien Bach, qui leur a réservé un rôle dans l'orchestration de son *Orione ;* et c'est là que Mozart a fait connaissance avec un instrument qu'il allait toujours, depuis lors, aimer d'un goût tout particulier. Pareillement, c'est à Londres qu'il s'est instruit tout à fait des propriétés de l'instrument nouveau qui était en train de se substituer, dans l'Europe entière, au vieux clavecin. Une correspondance anglaise du *Journal de Salzbourg* du 6 août 1765, nous apprend que « le célèbre facteur de pianos Burckard Tschudi », ayant fabriqué, pour le roi de Prusse, un piano d'un genre nouveau, avait tenu à le faire essayer, d'abord, en public, par le petit Mozart. De ces pianos d'un genre nouveau, tous les facteurs du monde en exposaient alors dans cette capitale de la musique européenne qu'était devenue, momentanément, la cité anglaise ; et Mozart a dû en essayer bien d'autres que celui de Tschudi. Aussi bien, son père nous le montre-t-il occupé à créer (ou du moins il le croyait) un genre nouveau de compositions, les morceaux à quatre mains sur un même clavier, dont l'idée, selon toute vraisemblance, lui aura été suggérée par l'extension du clavier dans les instruments nouveaux. Au reste, tout l'ensemble des œuvres qu'il a composées à Londres, avec sa variété, nous le montre saisi d'une véritable fièvre de nouveauté instrumentale comme celle qu'il éprouvera, douze ans plus tard, à Mannheim. Symphonies, sonates à quatre mains, probablement trios à cordes, dans toutes ces voies diverses l'enfant va s'engager avec une hardiesse et déjà une vigueur et une originalité étonnantes. Aussi n'est-il pas sans intérêt de connaître quelques-uns des programmes de concerts qu'il a pu — et même dû — entendre, et qui ont eu, pour résultat, de lui inspirer cette ardeur créatrice. Le 28 février 1765, à la salle Hickford, grand concert vocal et instrumental, avec des *soli* ou concertos de violon (par l'excellent violoniste bordelais Barthélemon), de violoncelle (par Cirri), de flûte (par Tacet), et de hautbois. Le 28 mars, concert vocal et instrumental au petit théâtre de Haymarket : *soli* de violon, violoncelle, et harpe ; puis « une pièce nouvelle composée par M. Bach ». Le 17 mai, à la salle Hickford « concert de musique composé et dirigé par M. Bach », avec concerto de violoncelle par Cirri, solo de violon par Barthélemon, et *solo* de viole de gambe par Abel.

Dans cinq ou six salles, des concerts avaient lieu régulièrement à

de certains jours de la semaine : sans parler des concerts populaires du Ranelagh de Chelsea, et surtout de ceux du Vauxhall, qui avaient lieu tous les jours et jouissaient, dès lors, d'une vogue extraordinaire. Mais, par-dessus tout cela, le *clou* de la saison musicale de 1765 a été la série des quinze concerts d'orchestre organisés par Bach et Abel, en association avec la chanteuse M[me] Cornelys. Celle-ci avait inauguré une série de concerts par souscription dès 1762, à Carlisle-House, dirigés par l'Italien Cocchi ; en 1763, les concerts avaient été dirigés, à tour de rôle, par Bach et Abel ; et maintenant, entre le 23 janvier et le milieu d'avril, Abel et Bach avaient pris ensemble la direction de ces séances et leur avaient aussitôt donné un éclat incomparable. Malheureusement, les programmes détaillés de ces concerts ne nous sont point parvenus : mais Chrétien Bach a fait paraître, dès avril 1765, les parties de *six Ouvertures à huit instruments*, op. III, « telles qu'elles ont été jouées aux concerts par souscription du mercredi » ; et, d'autre part, des *six symphonies* op. VII d'Abel, publiées l'année suivante, plusieurs doivent également avoir fait partie du programme de cette saison.

Nous avons eu déjà l'occasion de parler d'Abel, dont l'influence, d'ailleurs, semble bien s'être fait sentir surtout au début du séjour de Mozart à Londres : mais, au contraire, l'influence de Chrétien Bach, d'abord mêlée à d'autres, va de plus en plus nous apparaître dominante jusqu'en 1768 et peut-être même au delà ; de telle sorte qu'on peut bien dire que, en 1765, Chrétien Bach, remplaçant Léopold Mozart et Schobert, est devenu l'unique et véritable maître de Mozart. Il nous reste donc encore à indiquer brièvement ce qu'il avait à apprendre à son jeune élève.

Ce charmant musicien, qui était aussi le plus aimable et le plus complaisant des hommes, avait alors tout juste trente ans. Dernier fils de Jean-Sébastien Bach, il avait reçu quelques leçons de son père, mais surtout s'était formé, à Berlin (1750-1754), sous la direction de son admirable frère Emmanuel, dont il avait reçu des notions sérieuses et profondes qui devaient se retrouver jusqu'au bout, dans son œuvre, sauf à y être de plus en plus cachées sous l'élégance un peu superficielle du nouveau style italien. De Berlin, il s'était rendu à Milan, et y avait continué, pendant six ans, l'étude de son métier, aussi bien avec l'aide des maîtres locaux qu'avec les précieux avis du moine bolonais Martini, le plus savant des compositeurs religieux du temps. Mais déjà, pendant ce séjour à Milan, ses relations avec le monde des théâtres, et ses légèreté et indolence naturelles, l'avaient converti à l'art « galant » qui était en train d'envahir la musique. Si bien que, lorsqu'il avait été mandé à Londres en 1762, résolument il avait renoncé au style savant et travaillé de ses maîtres, pour se donner tout entier à des compositions gracieuses,

faciles, et brillantes, où seule la sûreté infaillible du métier révélait l'ancien contrapuntiste élève d'Emmanuel Bach et de Martini.

Il avait été appelé à Londres pour écrire des opéras ; et les trois opéras qu'il venait de faire exécuter au Théâtre-Royal : *Orione* et *Zanaïda* en 1763, puis *Adriano in Siria* en 1765 avaient montré, tout ensemble, la solidité de ses connaissances techniques et son adresse à faire décidément entrer la musique dramatique dans les voies élégantes et mondaines où, depuis lors, elle n'allait plus cesser de marcher pendant une longue période. Remarquablement écrits pour le chant, et d'une orchestration plus fournie que chez les compositeurs italiens, ces opéras ont consacré la formation décisive d'un genre entièrement dépouillé de la raideur comme aussi du sérieux et de l'élaboration approfondie de l'ancien opéra. Les airs y étaient d'une allure plus simple et plus naturelle, et parfois même déjà d'une coupe plus brève que chez les Galuppi et les Lampugnani. L'expression, toujours très justement indiquée, y était moins poussée, ou, en tout cas, affirmée avec moins d'insistance ; la ligne mélodique, plus courte, avait des contours plus clairs et à la fois plus gracieux, tandis que, d'autre part, l'introduction de chœurs et de petits ensembles, l'addition à l'orchestre d'instruments nouveaux, l'ingéniosité sans cesse variée de l'accompagnement, tout cela contribuait à faire de ces opéras des œuvres plus séduisantes pour un public profane, plus rapprochées du genre, toujours plus en vogue, de l'*opera buffa*, et, par suite, mieux faites pour être comprises et goûtées du petit Mozart. Aussi leur influence sur lui fut-elle véritablement énorme : on peut dire que, durant toute sa jeunesse, Mozart est resté imprégné du style et de l'esprit même de Jean-Chrétien Bach dans le domaine de l'opéra. Et pour ce qui est du style, nous aurons souvent l'occasion, en analysant l'œuvre de Mozart, de signaler ses points de ressemblance avec celle de Bach : mais c'est ici qu'il faut que nous disions, d'une façon générale, combien, par delà ces procédés, la langue musicale des premiers opéras de Mozart et de tous ses airs italiens dérive de celle de l'auteur d'*Orione* et d'*Adriano*. Ce mélange d'élégance discrète, de pureté mélodique, de douceur parfois un peu molle mais toujours charmante, cette préférence de la beauté à l'intensité de l'expression dramatique, ou plutôt cette préoccupation constante de maintenir l'expression dans les limites de la beauté, tout cela est venu directement à Mozart des opéras de Chrétien Bach : il n'y a presque rien ajouté d'autre que son propre génie, c'est-à-dire le secret d'une beauté plus parfaite, et de l'emploi de la même langue à traduire des sentiments d'un degré plus haut. Pour tout le reste, et malgré les influences qui viendront se superposer à celle de Bach, celle-ci continuera à prédominer jusqu'au bout. Jusque dans *Titus*, son dernier opéra italien, composé à la veille de sa mort, l'air de Mozart nous apparaîtra comme le pro-

duit immédiat des airs d'*Orione*, d'*Adriano*, et de ces autres opéras de Bach que nous verrons que Mozart a encore eu l'occasion, par la suite, de connaître et d'aimer.

Dans le domaine de la musique instrumentale, l'influence de Bach sur Mozart a été moins durable, ayant eu bientôt à céder la place à l'action des deux frères Haydn : ou plutôt elle s'est prolongée chez Mozart d'une façon moins complète et moins exclusive, mais, là encore, une partie de la leçon qu'il a reçue de Chrétien Bach s'est implantée pour toujours dans l'esprit de Mozart. De même que, jusqu'à la fin de sa vie, il a retenu certains rythmes de Schobert pour l'élément vif, rapide, et joyeux de sa musique instrumentale, comme aussi pour la grâce chantante de ses menuets, de même il a toujours conservé, notamment dans ses *andantes*, une certaine douceur à la fois tendre et spirituelle, plus vive, pour ainsi dire, que la douceur allemande des Haydn, et qui, si elle ne lui est point venue de Chrétien Bach, du moins s'est développée chez lui sous l'action directe de ce maître. Le trait caractéristique de toute l'œuvre instrumentale de celui-ci, en effet, depuis son installation à Londres, a toujours été, comme nous l'avons dit déjà, une douceur toute féminine, allant jusqu'à une beauté véritable dans quelques *andantes* et tels thèmes de rondeaux, mais se retrouvant jusque sous les rythmes les plus vifs, où elle était souvent accompagnée d'une virtuosité à la fois discrète et brillante. Des idées musicales élégantes et ingénieuses, mais sans aucune profondeur d'expression, l'emploi incessant de certains effets, tels que la répétition des mêmes phrases tour à tour *forte* et *piano*, ou, d'une façon plus générale, une série constante de contrastes entre les *forte* et les *piano*, de fréquentes transmissions des mêmes phrases d'un instrument à l'autre, ou simplement d'une main à l'autre, un mélange de science réelle et d'improvisation : c'est ce que nous montrent aussi bien les symphonies de Chrétien Bach que ses concertos, trios, et sonates. Une musique dont la charmante douceur se communiquera pour toujours à Mozart : mais, avec cela, si superficielle et d'une élégance si peu variée que l'enfant, même pendant qu'il en imitera les procédés, ne pourra pas s'empêcher, inconsciemment, de s'élever au-dessus d'elle dans l'inspiration de ses œuvres prochaines. En fait, c'est seulement pendant son séjour à La Haye que toute sa musique, par son esprit et sa portée, se rattachera tout à fait à celle de son maître de Londres.

Quant aux procédés de Chrétien Bach, ceux-là garderont plus longtemps leur empreinte sur le petit Mozart. Mais nous n'avons pas à les définir ici, car chacune des compositions de l'enfant nous fournira une occasion de les signaler. Qu'il nous suffise de dire que, au point de vue de la coupe de la sonate, Chrétien Bach, durant toute sa carrière désormais, est revenu au type italien, encore simplifié et réduit : la plupart de ses sonates n'ont que deux morceaux, dont le

second est un double *rondeau* ou un *tempo di minuetto*. Et pour ce qui est de la coupe intérieure des morceaux, Chrétien Bach, pareillement après avoir employé de front les deux systèmes opposés, s'est montré de plus en plus enclin à reprendre exclusivement le vieux système italien du morceau en deux parties, sans *développement* ni rentrée du premier sujet dans le ton principal. Cette conception de la sonate et cette coupe du morceau, nous allons les retrouver chez Mozart jusqu'en 1768.

Il ne nous reste plus, pour achever le tableau général de cette très importante et décisive période de la vie de Mozart, qu'à citer un document contemporain dont nous avons déjà reproduit quelques lignes : c'est, à savoir, le rapport où le savant naturaliste Daines Barrington nous rend compte de la façon d'examen qu'il a fait subir à l'enfant, au mois de juin 1765.

Barrington commence par rappeler que Mozart est en Angleterre depuis plus d'un an. Il a eu l'occasion de l'entendre plusieurs fois dans des concerts publics : mais la séance qu'il raconte a eu lieu en tête à tête, dans la chambre des Mozart.

Il a d'abord présenté à Wolfgang un *duo* manuscrit composé par un ambassadeur anglais sur des paroles du *Demofonte* de Métastase. Le duo était écrit sur cinq lignes : 1er et 2e violon, les deux voix, et la basse, — les deux violons notés en clé de contralto. Tout de suite l'enfant a joué l'introduction instrumentale sur son clavecin, avec une perfection absolue aussi bien pour la mesure que pour le style. Puis, lorsqu'est arrivé le chant, il a pris la voix du haut, laissant l'autre à son père : et Barrington ajoute que ce dernier s'est quelquefois trompé, mais non pas l'enfant.

Celui-ci a dit ensuite à son questionneur qu'il était souvent « visité d'idées musicales », et que, même au milieu de la nuit, parfois il était forcé de se relever pour les exprimer au piano. Ce sont évidemment des « idées » de ce genre qui ou bien se trouvent notées dans les petites pièces du cahier de Londres (n°s 23 et 28), ou bien ont servi de point de départ à celles de ces pièces que l'enfant a revêtues d'une élaboration musicale. Barrington lui a demandé d'improviser : mais le père, en hochant la tête, a répondu qu'il ne savait point si l'enfant le pourrait ; car il y avait des moments où il se sentait inspiré, tandis qu'à d'autres moments l'inspiration lui manquait.

Ce jour-là, cependant, était sans doute un bon jour, puisque Wolfgang a improvisé deux grands airs d'opéra, dans les conditions rapportées plus haut. Après cela, il a joué, sur son clavecin, « une *leçon* difficile qu'il venait de finir les jours précédents » [1]. Ses doigts

1. Nous rechercherons tout à l'heure ce que pouvait être cette *leçon*, — terme anglais qui désignait les sonates pour un ou plusieurs instruments.

atteignaient à peine une quinte : mais il paraissait connaître à fond tous les secrets de la composition. Par exemple, ayant produit un *tremolo,* il a aussitôt improvisé une très bonne basse au-dessous. Il était également très adroit aux modulations : ses passages d'un ton à l'autre étaient toujours « extrêmement naturels et judicieux ».

Quant au contrepoint, on a raconté à Barrington que Chrétien Bach, ayant commencé une fugue, s'était arrêté brusquement : sur quoi l'enfant avait aussitôt continué, et « élaboré la fugue jusqu'au bout de la façon la plus magistrale ».

Enfin l'auteur du rapport ajoutait que, pour remarquables que fussent les compositions écrites de l'enfant, c'était surtout dans les improvisations que Wolfgang montrait « une invention et un génie extraordinaires ». Sur ce dernier point, où les preuves positives nous font malheureusement défaut, nous devons dire, une fois pour toutes, que tous les témoignages confirmeront celui du savant anglais, jusqu'à la fin de la vie de Mozart.

Et pour les autres renseignements que nous donne Barrington, l'analyse des compositions de Mozart à Londres va nous permettre d'en établir l'absolue exactitude historique.

24. — *Londres, decembre* 1764 *ou janvier* 1765.

Symphonie en mi bémol, pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors.

K. 16.
Ms. aut. à Berlin.



[*Molto allegro.* — *Andante* (*en ut mineur*). — *Presto.*

L'autographe de cette symphonie (à la Bibliothèque de Berlin) porte simplement : *Sinfonia di Sig. Wolfgang Mozart à London.* Mais on peut affirmer à coup sûr que la symphonie a dû être écrite avant la fin de janvier 1765, puisque le père, dans une lettre de cette date, annonce que, à la séance que vont donner ses enfants, « toutes les ouvertures seront de la composition de Wolfgang ». Et, d'autre part, le caractère de la symphonie, déjà toute inspirée de Chrétien Bach, et sa différence avec la symphonie inachevée en *si bémol* nº 16, prouvent formellement que cette symphonie a déjà été faite durant la seconde période du séjour à Londres.

En effet, sans parler même de l'énorme progrès technique accompli depuis la symphonie en *si bémol* et sur lequel nous aurons à revenir tout à l'heure, il suffit d'ouvrir la partition du nº 24 pour apercevoir sa

ressemblance parfaite avec les *six ouvertures* de Chrétien Bach (op. III), exécutées dans les concerts Bach-Abel au printemps de 1765, comme aussi, — bien que, déjà à un degré moindre, — avec les *six symphonies* d'Abel (op. VII), dont plusieurs ont dû être composées pour ces mêmes concerts, et dont nous avons vu que l'enfant en a copié une dans le même temps où il écrivait sa première symphonie. Nous avons là, au lieu d'une *symphonie* à l'allemande, une véritable *ouverture* italienne, ne contenant que trois morceaux, et avec un finale rapide et court, ou du moins très peu développé musicalement. Que si nous examinons la coupe et les procédés de composition, nous reconnaîtrons aussitôt que l'enfant s'est déjà rendu pleinement maître du nouveau style « galant » qui va prédominer chez lui jusqu'en 1768. Et déjà, comme nous l'avons dit, l'influence de Chrétien Bach apparaît si forte sur le petit Mozart que celle d'Abel passe au second plan. L'enfant va même plus loin que son maître dans la voie où celui-ci l'a engagé : non seulement il renonce tout à fait à la coupe allemande des morceaux, avec *développement* et *rentrée*, tandis que Bach hésite encore entre les deux coupes, les employant tour à tour dans les divers morceaux de ses symphonies : mais on peut dire d'une façon générale, que l'allure brillante et cursive de la symphonie de Mozart est plus voisine de la manière habituelle de Chrétien Bach dans ses œuvres suivantes que les symphonies de l'op. III de celui-ci, où se montrent encore des traces de l'ancien contrapuntiste, élève d'Emmanuel Bach et de Martini. Au point de vue des procédés, toute la symphonie de Mozart dérive de Bach. Absolument comme chez ce maître, nous y découvrons des oppositions fréquentes de *piano* et de *forte ;* comme Bach (et aussi comme Abel), le petit Mozart se plaît à répéter chacune de ses phrases. Comme Bach, il distingue déjà très nettement, en les séparant par une cadence, deux *sujets* dont l'un est volontiers plutôt rythmique, et l'autre mélodique. Comme Bach, il donne à son finale l'allure facile et brillante d'un petit *rondeau*. Comme Bach, il n'emploie guère les hautbois et les cors qu'à doubler les cordes, sauf à leur confier parfois de petites *rentrées* indépendantes. Et il y aurait à signaler bien d'autres points de ressemblance encore, toujours avec cette particularité piquante que, chez Mozart, le style anglais ordinaire de Bach se montre à nous plus librement que dans les premières symphonies de ce maître lui-même.

Regardons maintenant, dans son détail, la symphonie de Mozart. Le premier morceau, avec des phrases toujours redites deux fois, est formé de deux sujets que sépare une cadence. Après les barres, l'enfant reprend tout de suite son premier sujet, à la dominante, mais avec des modulations diverses, plus expressives, qui donnent presque à cette reprise la portée d'un *développement :* après quoi le second sujet est repris, dans le ton principal presque textuellement. Invention des idées, modulations, procédés instrumentaux, tout révèle une avance énorme par rapport à l'essai (nº 16), de la période précédente. L'opposition des unissons et du travail harmonique, dans le premier sujet, a déjà une aisance et une sûreté remarquables ; tandis que le second sujet nous fait voir, dans la manière de Chrétien Bach, de belles marches de l'alto et de la basse, sous les *trémolos* des violons. Le

contrepoint même apparaît, çà et là, en petites figures déjà très habiles. L'alto se détache résolument de la basse et joue même par moment un rôle assez important. Enfin, si la tâche des cors se borne trop souvent à doubler l'alto ou la basse, celle des hautbois, en maints passages, apparaît plus libre et plus originale.

Et cette tâche des hautbois devient même essentielle dans l'*andante* en *ut mineur*, où l'on pourrait dire que, avec les basses, ils sont seuls à faire le chant, pendant que les deux violons et l'alto poursuivent un accompagnement continu en triolets, avec des modulations constamment renouvelées. Cet *andante* n'a, en vérité, qu'un seul sujet, étant conçu d'un seul trait, tout entier : mais une variation majeure du sujet vers le milieu de la première partie, et reprise ensuite, en mineur, dans la seconde partie, tient lieu du second sujet des *andantes* de Bach. Comme dans le premier morceau, le sujet est repris aussitôt après les deux barres, en majeur, mais avec une extension qui lui donne un peu le caractère d'un *développement :* après quoi la seconde moitié de la première partie, seule, fait sa rentrée dans le ton principal. Mais toute cette analyse des procédés, — parmi lesquels il faudrait encore noter un curieux travail d'imitations entre les deux violons, — ne saurait donner aucune idée de l'intérêt véritable de cet *andante* mineur, où se révèle déjà très clairement à nous l'un des éléments les plus précieux du génie de Mozart. Suivant toute probabilité, c'est de Schobert (notamment dans la sonate en *ré* de l'op. III, déjà imitée par Mozart dans une de ses sonates parisiennes), que l'enfant se sera inspiré pour écrire ce pathétique morceau, où la phrase saccadée des basses fait l'effet d'un sanglot sous le gémissement continu des violons ; mais ce système de l'accompagnement continu produisant, à lui seul, l'expression pathétique d'un chant, et toute la série des modulations avec leur chromatisme sensuel, et la petite cadence mélodique qui rythme les strophes de la plainte, tout cela représente déjà un côté de l'art du maître qui subsistera jusqu'au bout de son œuvre, et traduira la plus intime poésie de son âme.

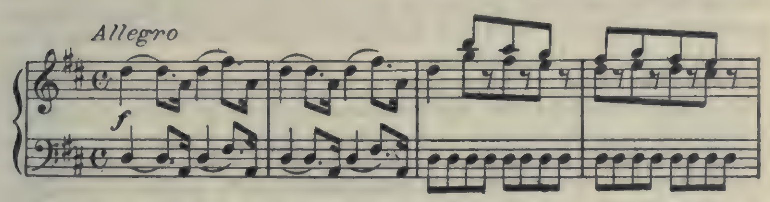
Quant au final, directement sorti de Chrétien Bach et d'Abel, avec ses fréquents unissons et son allure toute rythmique, c'est une façon de *rondeau* abrégé où les mêmes phrases reviennent trois fois, toutes pareilles, mais sans que leurs reprises soient séparées par d'autres épisodes. Il est manifestement imité, surtout, du finale de la seconde symphonie de Bach, en *ut*, où se retrouvent non seulement un sujet tout semblable, une disposition analogue, des reprises pareilles, et les mêmes successions continuelles de *forte* et de *piano*, mais jusqu'au procédé curieux d'une barre de reprise survenant à la 15e mesure du morceau, qui, depuis lors, n'en comporte plus d'autres. Le finale de Mozart est d'ailleurs fort au-dessous des deux morceaux précédents, aussi bien par sa valeur musicale que par sa portée expressive : ni dans l'harmonie, ni dans l'instrumentation, il n'a rien à nous offrir d'un peu intéressant ; et la seule conclusion qui s'en dégage pour nous est la profonde empreinte subie déjà, à ce moment, par le petit Mozart du style et de tout l'idéal musical italiens de son temps, tels qu'ils se manifestaient à lui dans l'œuvre de Chrétien Bach.

25. — *Londres, entre janvier et avril* 1765.

Symphonie en ré, pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors.

K. 19.

Ms. de Léop. Mozart à Munich.



Allegro. — *Andante* (*en sol*). — *Presto.*

L'autographe de cette symphonie a disparu : mais la Bibliothèque de Munich en possède les parties séparées, copiées par Léopold Mozart, et portant une inscription suivant laquelle la symphonie a été composée par Wolfgang « en 1765, à Londres » ; et quant à la détermination exacte du mois de sa composition, elle nous est rendue impossible par ce fait que, à chacun des deux concerts de Mozart, en février et en mai 1765, les avis annoncent que « toutes les *ouvertures* seront de la composition de l'enfant ». Ce pluriel semble bien indiquer que, dès le concert de février, il devait exister déjà au moins *deux* symphonies : mais, d'autre part, il se peut que Mozart ait fait jouer à ce concert, après l'avoir terminée, sa symphonie en *si bémol* de 1764 n° 16, et que la symphonie en *ré* ait été écrite plus tard, pour être jouée, avec la symphonie en *mi bémol*, au concert de mai.

En tout cas, cette symphonie doit avoir été destinée à terminer un concert, de même que la précédente l'était à en commencer un, et par là s'explique le caractère plus léger, plus rapide, et moins travaillé, de cette symphonie, qui, en regard de la précédente, était quelque chose comme un finale en regard d'un premier morceau. Mais au fait, sous cette infériorité apparente, la symphonie en *ré* dénote déjà un métier plus sûr, avec un emploi plus libre des instruments et maints autres progrès de détail, — tous progrès qui continuent à s'accomplir sous l'influence immédiate de Chrétien Bach ; et, pour le prouver, il serait fort intéressant de comparer cette symphonie, trait pour trait, avec la première symphonie de l'op. III de Chrétien Bach, également en *ré*. Voici comment, à la Bibliothèque du Conservatoire, nous avons résumé cette symphonie de Bach : l'analyse qu'on va lire s'appliquera de tout point à la symphonie de Mozart.

1° *Allegro C.* Pas de barres de reprise dans ce premier morceau. Après un premier sujet tout rythmique, aboutissant à une cadence, un second sujet en *la*, attaqué *piano*. Puis, en manière de *développement*, un travail sur le premier sujet, avec des modulations en *si* mineur. Après

quoi le premier sujet n'est plus repris, mais seulement le second, cette fois en *ré*, et presque sans changements jusqu'à la fin du morceau. A signaler le rôle très important de la basse, avec ses gammes montantes et descendantes. Les instruments à vent ne font guère que doubler : mais les hautbois, en particulier, ont une partie très chargée, et font même quelques notes à découvert.

2° *Andante* 2/4, en *sol*. Pas d'instruments à vent. Ici, il y a une barre de reprise, et le morceau, très court, ne comporte qu'un seul sujet. Petites imitations entre les quatre instruments, comme dans le premier morceau ; reprise du sujet à la dominante après les deux barres, et pas de rentrée dans le ton principal.

3° *Presto* 6/8. C'est un finale court et vif, mais construit en morceau de sonate, avec une barre de reprise après laquelle le thème est repris à la dominante, puis reparaît à la tonique (dès la 4e mesure), mais, en réalité, pour faire une *fausse rentrée*, car il est aussitôt varié de fond en comble; et ce n'est que la seconde moitié de la première partie qui est reprise, ensuite, presque intégralement. Comme dans le premier morceau, rôle important de la basse, tout semé d'imitations ou de figures indépendantes.

Ainsi, nous l'avons dit, cette analyse pourrait exactement s'appliquer à la symphonie de Mozart. Il n'y a pas jusqu'à des particularités aussi précises que les modulations mineures du premier morceau, ou la *fausse rentrée* du finale, qui ne se retrouvent chez Mozart. Les seules différences sont que : 1° dans l'*andante*, Mozart conserve les cors, tout en supprimant les hautbois ; 2° dans ce même *andante*, il fait une rentrée dans le ton principal, tandis que Bach, en somme, n'en fait plus aucune dans toute sa symphonie ; 3° enfin, dans le dernier morceau, le *développement* qui précède la *fausse rentrée*, a une étendue de huit mesures, au lieu de quatre mesures qu'il occupe chez Bach.

Ajoutons que, à l'exemple de Bach, et de même que dans sa symphonie précédente, Mozart répète deux fois ses phrases, et multiplie les oppositions de *forte* et de *piano*. On doit même noter, dans ces œuvres de Londres, un luxe de nuances qui, plus tard, ne reparaîtra chez Mozart que d'une façon tout intermittente. Aux *F* et aux *P*, qui sont les seules nuances qu'il indiquera presque toujours, se joignent ici des *fp*, des *sempre p*. et même quelques *m. f.* (*mezzo forte*).

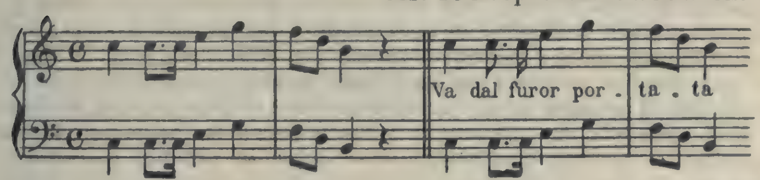
Mais, sous cette imitation de Bach, l'enfant n'en garde pas moins sa nature propre : encore que cette symphonie, plus brillante et plus en dehors, ne soit pas aussi profondément « mozartienne » que les deux premiers morceaux de la précédente. Et surtout on éprouve un véritable plaisir à voir avec quelle hâte merveilleuse il se rend maître de tous les secrets de son art, par exemple pour ce qui concerne le rôle et les ressources des instruments à vent, ou encore l'emploi expressif des basses. Souvent même, il distingue déjà les violoncelles des basses. De plus en plus, la partie de l'alto se développe et se détache des autres parties. Enfin l'harmonie acquiert sans cesse plus d'audace et de liberté, — observons, en particulier dans le *développement* du premier morceau, une modulation subite de *la majeur* en *si mineur*, ayant un imprévu, une force et une beauté expressives, qui sont bien caractéristiques de la fièvre créatrice de l'enfant durant cette période de vraie révélation artistique ;

et le contrepoint, encore très discret dans les deux premiers morceaux, s'accentue dans le finale, avec des imitations très ingénieuses entre les violons et les basses.

26. — *Londres, entre janvier et juillet* 1765.

Air en ut, pour ténor, « *Va dal furor portata* », avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux bassons, deux cors, violoncelle et contrebasse (Texte de l'*Ezio* de Métastase).

K. 21.
Ms. de Léop. Mozart à Munich.



Une copie de cet air par Léopold Mozart qui est le seul autographe que nous connaissions porte l'inscription : *Aria di Wolfgango Mozart a Londra, 1765*. L'air faisait évidemment partie de la série dont parle Léopold Mozart, dans son catalogue de 1768, « comme ayant été composés les uns à Londres et les autres à La Haye ». Mais il est impossible de savoir si l'enfant l'a composé pour ses propres concerts avec orchestre des 21 février et 13 mai ou pour l'un des six concerts donnés par Bach et Abel. En tout cas, la richesse de l'orchestration semble prouver qu'il a été destiné pour un grand concert ; et, d'autre part, la hardiesse et la liberté plus marquées de l'instrumentation (notamment dans les parties des hautbois et des bassons) semblent bien indiquer une date postérieure à celle des deux symphonies précédentes. Quant au choix du texte, il aura été inspiré à Mozart par l'exécution, à l'Opéra de Londres, d'un *Ezio* arrangé en *pastiche*, c'est-à-dire avec des airs empruntés à d'autres opéras. Léopold Mozart lui-même, dans une de ses lettres, mentionne cet *Ezio*, que son fils et lui doivent sûrement avoir entendu. Enfin les relations de Mozart avec Manzuoli tendraient à faire supposer que l'enfant a dû écrire des airs pour ce fameux castrat : mais l'air n° 26, étant écrit en clé de ténor, ne saurait avoir été fait pour lui. Il ne semble pas, non plus, que cet air puisse avoir été fait pour le concert donné par les Mozart le 13 mai 1765, car, d'après l'avis publié, tous les airs y étaient chantés par une femme la « Signora Cremonini ».

Le genre de l'*air*, que nous rencontrons ici pour la première fois, va jouer un rôle capital dans la carrière artistique de Mozart. En fait, on peut dire que, jusqu'à *Idoménée*, tous ses opéras, oratorios, etc., ne seront, d'un bout à l'autre, que des suites d'airs. Aussi convient-il de décrire, dès à présent, la coupe de l'air telle que la pratiquaient, en 1765, tous les auteurs d'opéras italiens, et telle que Mozart lui-même, l'ayant

apprise de Chrétien Bach, l'a pratiquée pareillement, sauf à y introduire parfois certaines modifications que nous aurons à noter.

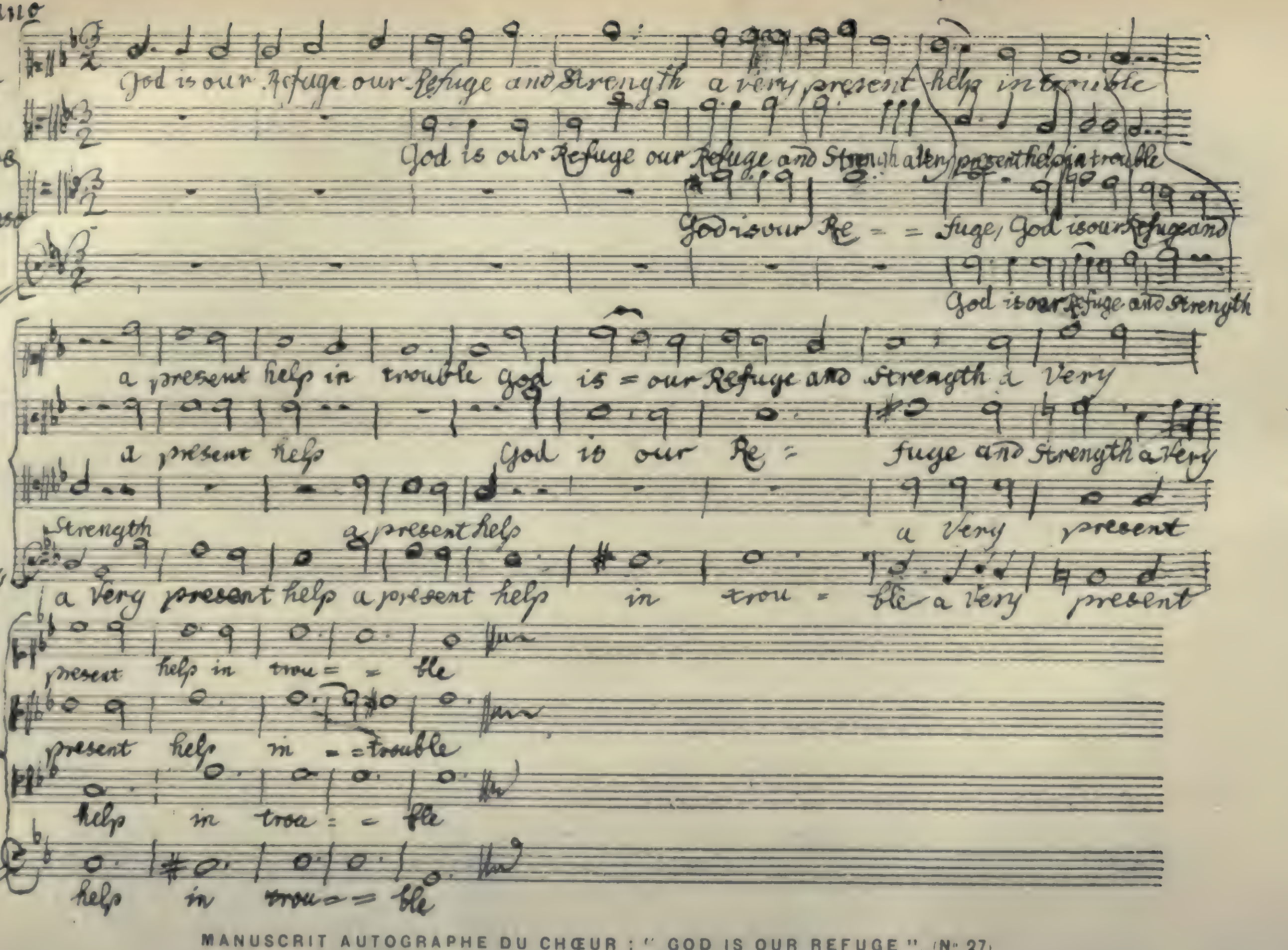
L'air italien, en 1765, ne saurait être mieux comparé qu'à une sonate où le finale serait remplacé par une reprise complète du premier morceau. Donc, toujours deux morceaux, dont le premier plus long et d'un caractère plus mélodique, le second plus court, dans un autre ton, et volontiers dans un ton mineur, — l'équivalent de l'*andante* de la sonate : après quoi, reprise entière, et sans changement, du premier morceau.

Celui-ci était traité de la façon suivante : après un prélude de l'orchestre, formé soit seulement d'une ritournelle qui devait servir de transition entre les diverses parties de l'air, ou bien d'une sorte d'exposé sommaire du premier sujet, suivi de la susdite ritournelle, la voix exposait ce premier sujet, déjà plus étendu, plus varié, plus coloré que dans le prélude orchestral, et aboutissant à une cadence dans le ton de la dominante ; alors l'orchestre reprenait sa ritournelle dans ce ton, et la voix, ensuite, toujours sur les mêmes paroles, chantait une sorte de variation du premier sujet, encore plus ornée et plus colorée, de façon à finir, cette fois, sur une longue cadence dans le ton principal. Si nous omettons le prélude d'orchestre, cette coupe du premier morceau de l'air est absolument identique à celle du premier morceau de la sonate italienne, tel que nous l'avons vu traité par Mozart dans ses sonates et symphonies de Londres, à l'exemple de son maître Chrétien Bach : la première cadence, dans l'air, correspondant à la barre de reprise dans le morceau de sonate.

Puis vient le second morceau, dont nous avons dit déjà qu'il est toujours beaucoup plus court, dans un autre ton, et volontiers mineur. Ce petit morceau, écrit sur des paroles nouvelles, n'a généralement aucun rapport musical avec le premier, et est d'une coupe infiniment plus libre. C'est la partie de l'air où le compositeur, tout en se rapprochant davantage du récitatif, s'efforce d'exprimer plus en détail les nuances du sentiment donné. La cadence finale de ce second morceau est suivie d'une reprise abrégée de la ritournelle, qui, elle-même, précède la reprise intégrale du premier morceau.

Telle est la coupe que nous offre déjà l'air n° 26. Ce qui frappe aussitôt, à la lecture de cet air, c'est l'importance de l'accompagnement orchestral, traité à la façon des symphonies anglaises de Mozart (avec, même, l'addition d'une partie de basson, et particulièrement travaillée) ; le travail des violons reste toujours très fourni, les violoncelles et basses ont souvent un chant indépendant ; et les hautbois, employés sans cesse, exécutent une figure à découvert. Cette importance de l'orchestration, — directement inspirée de Chrétien Bach, mais tout de suite déjà plus grande que chez ce maître, — nous allons la retrouver, presque toujours, dans la musique vocale de Mozart : elle en est comme la signature propre ; et parfois même nous verrons le jeune homme emporté par son génie d'instrumentiste, jusqu'à sacrifier, dans ses airs et ses chœurs, le chant à l'accompagnement.

Ici, cependant, l'orchestre, malgré sa richesse, se borne à doubler ou à accompagner le chant. Le premier morceau de l'air est d'une ligne très simple, traduisant avec une précision déjà remarquable ces paroles



MANUSCRIT AUTOGRAPHE DU CHŒUR : " GOD IS OUR REFUGE ", (N° 27)

Offert par le petit Mozart au British Museum en 1765.

(Londres, British Muséum.)

du texte : *Va, emportée par ta fureur ! Révèle la trahison ! Mais rappelle-toi, ingrate, quel est le traître !* Mais l'originalité de Mozart apparaît surtout dans la seconde partie où un rythme continu des violons, tout en modulations expressives, accentue l'énergie d'un chant parfaitement approprié au sens de ces paroles du texte. « Découvre la fraude ourdie, mais pense, en même temps, que c'est moi qui t'ai donné la vie, cette vie que tu m'enlèves ! »

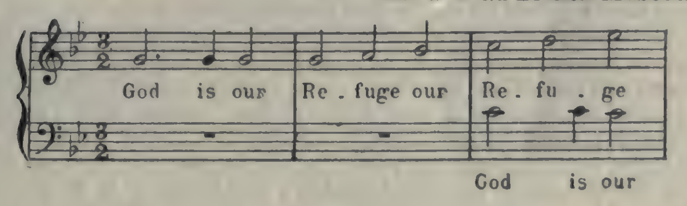
Il y a dans l'*Adriano in Siria* de Chrétien Bach, que Mozart venait d'entendre quand il a composé son premier air, un grand nombre d'airs qu'il serait intéressant de rapprocher de celui-là. La distribution des parties, le rôle de l'accompagnement, l'opposition du premier et du second morceau, et même le degré de l'expression et l'idée mélodique, tout y ressemble singulièrement à ce que nous fait voir l'air de Mozart. Citons notamment deux airs pour Manzuoli : *Dopo un tuo sguardo* et *Son sventurato*. Mais, d'autant plus, il est curieux de constater combien, sous cette imitation directe, le génie de l'enfant affirme son originalité, par exemple, dans la signification expressive plus prononcée de l'orchestre et jusque dans les dimensions de la seconde partie de l'air, toujours extrêmement courte chez Chrétien Bach.

27. — *Londres, juillet* 1765.

Chœur à quatre voix en sol mineur, pour soprano, alto, ténor et basse.

K. 20.

Ms. aut. au British Museum.



Durant une visite que firent les Mozart au British Museum, en juillet 1765, l'enfant donna à cette bibliothèque toutes ses sonates publiées jusqu'alors, le portrait de Carmontelle gravé par Delafosse, et aussi « plusieurs manuscrits originaux », parmi lesquels se trouvait un petit chœur expressément écrit par lui à cette intention, sur des paroles anglaises. Ce genre de composition était alors très en honneur à Londres, sous le nom de *madrigaux*. L'usage était de chanter ces petits chœurs à table, dans des sociétés dont l'une s'appelait même expressément la *Madrigal Society*. De préférence, les *madrigaux* étaient de simples canons : mais le petit Mozart, pour faire montre de sa science, a tenu à écrire une véritable fugue, où les entrées régulières sont suivies d'un petit travail déjà assez sûr et habile. Au reste, quelques passages des deux symphonies de Londres et divers morceaux de l'album dont nous avons parlé, et sur lequel nous aurons à revenir, prouvent que

le contrepoint tenait une grande place dans les études de l'enfant à Londres ; et bientôt son *Galimatias* de La Haye nous le fera voir maniant le *fugato* et la fugue avec une connaissance très suffisante de leurs règles essentielles. Ici, ayant à traiter un sujet religieux, l'enfant à évidemment voulu s'inspirer de l'ancienne musique d'église, aussi bien dans le choix de son sujet que de ses modulations. C'est certainement de ce chœur que veut parler Léopold Mozart lorsque, dans son catalogue de 1768, il mentionne « une fugue pour quatre voix ».

28. — *Londres, entre janvier et juillet* 1765.

Dix-huit petites pièces, (nos 26 à 43), écrites à l'encre sur l'album qui contenait déjà les vingt-cinq petites pièces du n° 23.

Ms. aut. à Berlin.



Comme nous l'avons dit en étudiant le n° 23, les vingt-cinq premières pièces de l'album donné par Léopold Mozart à son fils, en 1764, et qui étaient écrites au crayon, se trouvent suivies, jusqu'à la fin du cahier, de dix-huit autres petits morceaux analogues, mais qui, eux, sont écrits à l'encre, et attestent une main déjà un peu moins enfantine. Nous serions même tentés de croire que Mozart, après avoir composé avec une véritable fièvre les vingt-cinq premiers morceaux pendant son séjour à Chelsea, s'est fatigué de ces exercices et ne s'y est plus remis qu'après son départ de Londres : mais cette hypothèse est contredite par plusieurs arguments, dont l'un est que, comme nous l'avons dit également, Léopold parlera bientôt d'un second cahier analogue, écrit à La Haye, — et aujourd'hui perdu. Sans compter que le style de plusieurs des morceaux, et l'essai timide d'une fugue, à la fin du cahier, indiquent bien une origine antérieure à la période de La Haye ; et puis nous avons vu, dans le rapport de Daines Barrington, que l'enfant, durant les derniers mois de son séjour à Londres, continuait de noter « les idées qui lui venaient en tête », et qu'il a même joué en présence du savant anglais « une leçon de clavecin très difficile qu'il venait de composer ». Cette « leçon » ne pouvait pas être une des sonates de Londres, dont la série complète se trouvait déjà gravée au moment où Daines Barrington a examiné le petit Mozart ; et comme celui-ci, — le catalogue de son père nous l'apprend, — n'a composé en Angleterre que ces six sonates, il s'agit là, évidemment, de l'un des morceaux à l'encre du présent cahier, par exemple l'un des deux nos 29 et 35. Aussi ne pouvons-nous point douter que ces 18 derniers morceaux du cahier aient été écrits entre janvier et août 1765.

Quelques-uns d'entre eux, et notamment les deux numéros que nous venons de signaler, répondent bien encore à la même destination ins-

tructive que les vingt-cinq morceaux précédents. Mozart continue à s'essayer dans des genres et des tons divers, ou bien à se familiariser avec les secrets d'un contrepoint d'ailleurs assez élémentaire. Mais déjà plusieurs autres morceaux ne sont plus que de légères improvisations sans aucun objet scolastique, et, d'une façon générale, nous sentons que l'enfant se relâche de son ardeur première, jusqu'au moment où, dans les pages finales du cahier (précédant l'essai inachevé d'une fugue), le petit Mozart ou bien ne prend plus la peine de terminer les morceaux dont il a noté le début, ou bien se borne à écrire sur son cahier de simples menuets à danser, comme ceux qu'il ne cessera plus désormais de composer durant ses heures de loisir. Sauf les rares exceptions que nous allons noter, cette seconde partie du cahier, tout en attestant une sûreté et une aisance beaucoup plus grandes, trahit aussi un effort à la fois moins profond et moins assidu. Voici, du reste, très brièvement, le caractère des dix-huit morceaux de cette série :

Le n° 26 est un petit final de sonate en *si bémol*, sans autre mérite que la gentille vivacité de son allure. Le n° 27, en *ré*, est une petite *chasse*, également pour le clavecin, et offrant cette particularité que Mozart, à l'exemple de Chrétien Bach, fait exécuter tour à tour les mêmes phrases aux deux mains. Aussi bien Chrétien Bach est-il, à peu près constamment, désormais, le modèle dont s'inspirent toutes les inventions de l'enfant.

Le n° 28 est une sorte de *tempo di menuetto* pouvant servir de final à une symphonie, et contenant des effets de basse modulée comme les aimaient les symphonistes italiens. Le n° 29, un des plus intéressants du cahier, a tout le caractère d'un *andante* de symphonie. Il est en *la bémol* majeur, d'une inspiration poétique très originale, et étrangement semé de longues pauses, avec ou sans points d'orgue. Les modulations sont hardies, et assez expressives : mais, ici encore, nous devinons une improvisation hâtive et trop peu méditée.

Les n°s 30, 31, et 32 n'ont plus la moindre prétention savante : Mozart n'y fait absolument que s'amuser, et en véritable enfant. Les n°s 30 et 31 sont deux petits menuets, en *mi bémol* et en *la bémol*, pouvant former un ensemble. Le n° 30 est fort insignifiant, tandis que son *trio*, en *la bémol*, nous apparaît déjà tout imprégné de grâce « mozartienne ». Le n° 32 est une *contredanse* pour orchestre, avec trois intermèdes dont les deux derniers, en mineur, reproduisent exactement les mêmes notes, mais d'abord piquées, ensuite liées. Un vrai jeu d'enfant, ce qui n'empêche pas le rythme initial de la contredanse d'avoir déjà un élan fougueux et tendre, tout à fait caractéristique du génie de Mozart.

Nous retrouvons un peu plus d'application dans le n° 33, qui est un *rondeau* à la façon de Chrétien Bach, en *fa majeur*, avec un long intermède en *fa mineur* et un *da capo*. Ici, le thème et toute la partie majeure du rondeau sont traités en contrepoint à deux voix, et avec une dextérité limpide et charmante qui fait songer à des finales de suites italiennes. Ajoutons que ce rondeau recommence à être écrit pour le clavecin, mais bien moins nécessairement encore que les deux morceaux suivants.

Le n° 34, en *si bémol*, pourrait servir de morceau initial pour une sonate de clavecin. Il est d'allure très « pianistique », avec des modu-

lations souvent ingénieuses. Quant au n° 35, qui a bien des chances d'être la « leçon difficile » jouée par Mozart à Daines Barrington, c'est là un morceau très soigné, d'un rythme et d'une expression bizarres, dont l'enfant aura trouvé l'exemple dans quelque sonate d'un claveciniste contemporain. Tout le morceau est écrit pour trois voix, dont les deux extrêmes exposent le chant et l'accompagnement, tandis que, entre elles, l'une des deux mains ou l'autre exécute, sans arrêt, une figure modulée en triolets. Encore la « difficulté » résultant de ces trois parties simultanées se trouve-t-elle aggravée par de fréquents emplois du *tempo rubato*, c'est-à-dire d'un rythme de croches se dessinant au-dessus de la susdite figure en triolets. Tout le morceau ne forme ainsi qu'une même phrase, un peu à la manière de certains *andantes* des sonates ou symphonies du petit Mozart : mais nous devons avouer, cette fois, que le grand effort de l'enfant n'a pas abouti à un résultat très heureux ; le morceau nous laisse une impression d'exercice un peu inutile, sans que nous parvenions à en dégager la signification poétique.

Et puis l'on peut dire que, sauf pour la fugue finale, c'est ici la fin des travaux musicaux du petit Mozart. Le n° 36, *presto* en *si bémol*, — le seul morceau revêtu d'une indication de mouvement, dans tout le cahier, — est un finale de sonate absolument dénué d'intérêt. Le n° 37, lui, nous offre le début d'un délicieux petit *lied*, comme ceux que Mozart composera ensuite dans son opérette de *Bastien et Bastienne :* mais le lied s'interrompt au bout de quelques mesures ; et pareillement le n° 38 ne nous montre que les trois premières mesures de ce qui semble bien avoir été, dans l'esprit de Mozart, un premier *allegro* de sonate, très brillant et animé, avec un curieux effet de croisement de mains. Enfin les n°s 39, 40, 41, et 42 (ce dernier inachevé), ne sont que d'aimables petits menuets à danser, d'un rythme viennois qui atteste le maintien, au cœur de l'enfant, de souvenirs des danses jadis admirées dans les bals de Salzbourg. Inutile d'ajouter que ces menuets ne sont plus écrits pour le clavecin, mais pourraient parfaitement être exécutés par un trio de cordes.

Quant à la *fuga*, en *ut majeur*, qui termine le cahier, Mozart n'en a composé qu'une vingtaine de mesures, arrêtant son travail aussitôt que la voix du soprano a fini d'exposer le sujet, qui déjà s'est trouvé exposé, tour à tour, par la basse, le ténor, et l'alto. Tout cela très correct, et même très nettement établi, par un musicien que l'on sent nourri des sublimes entrées de Hændel : mais la fugue s'interrompt trop tôt pour que nous puissions juger de ce qu'aurait donné son achèvement ; et ce sera seulement un an plus tard, à La Haye, que le *Galimatias Musicum* nous permettra de voir à quel point, en somme, l'enfant se trouvera encore éloigné, durant toute cette période, d'une intelligence un peu sincère et profonde de la vénérable langue polyphonique.

Quant à la coupe des dix-huit morceaux écrits à l'encre, Mozart nous y fait voir, une fois de plus, son entêtement à persévérer dans une habitude musicale dont il s'est engoué. Tout de même que dans la série des morceaux précédents, il avait brusquement renoncé, sans retour, à la coupe allemande des *développements* et *rentrées*, de même encore,

ici, tous les morceaux, à l'exception des rondeaux, sont composés en deux parties, comme ceux de Chrétien Bach, avec reprise du premier sujet dans le ton principal. Cette suppression des *rentrées* s'étend jusqu'aux menuets, toujours formés de deux parties égales, avec, tout au plus, un rappel de la fin de la première pour terminer la seconde. Une ou deux fois, en vérité, nous voyons reparaître le début du premier sujet dans le ton principal : mais nous découvrons aussitôt qu'il s'agit d'une « fausse rentrée » comme celles que nous avons signalées dans d'autres œuvres de la même période anglaise. Nous l'avons dit déjà bien souvent : c'est seulement à Vienne, en 1768, que l'enfant consentira à abandonner un procédé dont l'exigence logique naturelle de son esprit ne lui permettait point de comprendre qu'on pût l'employer concurremment avec le procédé contraire, ainsi que le faisaient les Paradisi et les Chrétien Bach.

SEPTIÈME PÉRIODE

LA HOLLANDE

(1er AOUT 1765-MAI 1766)

Les lettres de Léopold Mozart, fort peu nombreuses durant cette période, ne nous fournissent, malheureusement, sur elle que des renseignements bien maigres et incomplets. Voici, du moins, ce qu'elles nous apprennent qui soit pour nous intéresser :

Lettre de La Haye, 19 septembre 1765 :

L'ambassadeur hollandais à Londres nous avait souvent engagés à nous rendre à La Haye, auprès du prince d'Orange : mais longtemps il avait prêché à des sourds. Après notre départ de Londres, comme nous séjournions dans la maison de campagne d'un noble anglais, le susdit ambassadeur nous y a rejoints, et nous a instamment priés d'aller à La Haye : car la princesse de Weilburg, sœur du prince d'Orange, avait un désir extraordinaire de voir notre Wolfgang. C'est ainsi que j'ai dû me décider à ce voyage... Le 1er août, nous avons quitté l'Angleterre. A Lille, Wolfgang et moi-même avons été retenus quatre semaines par la maladie ; et, en arrivant à Gand, nous n'étions pas encore bien rétablis. Dans cette ville, Wolfgang a joué sur le grand orgue nouveau des Pères Bernardins ; puis, à Anvers, sur le grand orgue de la cathédrale. Je dois ajouter que dans toutes les Flandres on trouve un grand nombre d'orgues excellents. Nous sommes à La Haye depuis huit jours seulement : mais nous avons déjà été deux fois chez la princesse et une fois chez le prince d'Orange. Maintenant, voici que ma fille est malade à son tour!.....

Lettre de La Haye, 5 novembre 1765. Léopold écrit que sa fille a été en danger de mort, et qu'il y a eu des scènes touchantes auprès de son lit, « pendant que Wolfgang, dans une autre chambre, s'occupait de sa musique ». Parfois la malade, dans son délire, entremêlait plusieurs langues différentes, « ce qui distrayait un peu le pauvre Wolfgang de sa tristesse ». Léopold ajoute que, dès que l'état de sa fille le lui permettra, il se rendra, pour quelques jours, à Amsterdam avec son fils.

Lettre de La Haye, 12 décembre 1765. Après Marianne, Wolfgang a été pris « d'une fièvre ardente », qui, pendant plusieurs semaines, a rendu les Mozart « bien misérables ». Maintenant encore, « je ne puis rien faire qu'attendre le moment où ses forces lui permettront de voyager ».

D'une lettre dont Nissen ne donne point la date, mais qui doit avoir été écrite à La Haye, dans les premiers jours de mars 1766, nous n'extrairons que le passage suivant : « Bien que, pendant notre séjour à Amsterdam, le carême eût amené l'interdiction rigoureuse de tous les divertissements publics, on nous a cependant permis de donner deux concerts, et cela, — comme le disait pieusement et sagement l'autorisation, — parce que la mise au jour des dons miraculeux de mes enfants pouvait servir à la louange de Dieu. Là encore, toute la partie instrumentale du programme n'était faite que d'œuvres de Wolfgang. »

Enfin nous lisons dans une lettre de Paris, écrite le 16 mai 1766 : « D'Amsterdam, nous sommes rentrés, pour les fêtes de l'installation du prince d'Orange (qui a eu lieu le 11 mars), à La Haye, où l'on a demandé à notre petit compositeur d'achever six sonates pour le clavecin, avec accompagnement d'un violon, pour la princesse de Nassau-Weilburg, — lesquelles sonates ont été également gravées. En outre, le petit a été obligé de faire quelque chose pour le concert du prince, comme aussi de composer des airs pour la princesse ; je vous envoie tout cela, et, entre autres choses, deux séries de variations dont l'une, Wolfgang a dû la faire sur un air composé pour l'installation du prince, et dont il a écrit l'autre, très précipitamment, sur une autre mélodie que tout le monde, en Hollande, a coutume de chanter, de jouer, et de siffloter. Ce sont deux très petites choses. En outre, vous allez recevoir ma *Méthode de Violon* en langue hollandaise... L'éditeur, qui est imprimeur à Harlem, est venu m'offrir le livre très respectueusement, en compagnie de l'organiste, qui a invité notre Wolfgang à jouer sur le fameux grand orgue de Harlem : ce qui a eu lieu, en effet, le lendemain matin. Cet orgue est un instrument excellent et magnifique, avec 68 registres ; il est tout en métal, parce que le bois ne dure pas dans ce pays humide. »

A ces renseignements s'ajoutent, pour la connaissance du séjour de Mozart en Hollande, quelques pages du cahier où Léopold Mozart a inscrit les noms de toutes les personnes que ses enfants et lui ont eu l'occasion de rencontrer, durant ce séjour. Nous y lisons notamment, pour La Haye, les noms suivants : « M. Graf, compositeur et directeur de la musique du prince ; M. Hummel, marchand de musique ; M. Fischer, hautboïste de Dresde, et M. Ulrich, hautboïste. M. Zingoni, maître de musique des princesses, Rossignol, le comique, M. Schetky, violoncelliste, M. Gundlach, contrebasse ; MM. Boutmy et Gauthier, premier et deuxième clavecinistes ; M. Spandau, cor-

niste ; M. Weber, musicien de Brême et fabricant de *pantaléons* (nouveaux instruments de musique), M. Eckard, qui joue du violoncelle ». A Amsterdam, nous relèverons seulement les noms de Mme Magalli, bonne cantatrice italienne, et « Mme de Hey, violoniste ». A Utrecht, la liste mentionne : « MM. Kirchner violoniste, et MM. Winter et Gorge, *musici* ». Et comme un éminent érudit hollandais, M. Scheurleer, a pris la peine de recueillir tout ce qu'il a pu trouver de renseignements sur ces diverses personnes, et nous a offert, en outre, un tableau très complet et très intéressant de la vie musicale en Hollande pendant le séjour de Mozart, il se trouve que cette période de l'histoire de Mozart est une de celles qu'il nous est le plus facile de reconstituer, en ajoutant à ces documents écrits le témoignage des compositions de l'enfant, qui sont en vérité peu nombreuses, mais de genres très divers, et toutes infiniment caractéristiques.

D'une façon générale, ce séjour en Hollande a été, pour Mozart, un temps de recueillement et de mise au point, après le temps de révélation musicale qu'avait été pour lui la seconde moitié de son séjour à Londres. L'énorme quantité de choses nouvelles qu'il avait apprises à Londres, il les a maintenant méditées, classées, décidément appropriées à son génie naturel. Un grand travail d'élaboration intérieure s'est fait en lui, aidé encore par les loisirs forcés que lui ont créés ses propres maladies et celle de sa sœur.

Quant aux influences extérieures qui ont agi sur lui, durant cette période, elles ne sauraient être comparées, ni pour leur valeur absolue, ni pour le rôle qu'elles ont joué, à celles que nous avons vu se manifester en Angleterre, sous les espèces de Hændel, des clavecinistes italiens, de l'*opera seria*, des innombrables concerts instrumentaux et vocaux, enfin de l'intimité de l'enfant avec Manzuoli, Abel, Chrétien Bach, le violoncelliste Siprutini, etc. Ici, les seuls musiciens dont le contact ait pu être de quelque profit à Mozart sont un très habile corniste, l'allemand Spandau, et le célèbre hautboïste Fischer, dont Mozart lui-même, en 1787, tout en le jugeant « pitoyable », avouera que, jadis, « à l'époque où les Mozart l'ont connu en Hollande, il lui plaisait extraordinairement ». Et le fait est que les parties des hautbois et des cors, dans la symphonie hollandaise de l'enfant, attestent une étude approfondie de ces instruments. L'italien Zingoni, lui aussi, était un musicien habile et savant : il a précisément publié, en 1766, un recueil de symphonies dont J. A. Hiller affirme qu'elles sont comparables à celles de Chrétien Bach. Un certain « Ricci di Como », que cite également Léopold Mozart, était Pasquale Ricci, maître de chapelle de la cathédrale de Côme, et auteur d'importants ouvrages théoriques sur l'harmonie et le jeu du clavecin. « M. Schetky, violoncelliste » peut avoir eu, lui aussi

quelques leçons à apprendre à l'enfant. Agé à peine de vingt-cinq ans, il s'était acquis déjà une réputation considérable, à la fois comme virtuose et comme compositeur; et tout porte à croire que son talent sur le violoncelle dépassait de beaucoup celui de ce Siprutini que les Mozart avaient fréquenté à Londres. Enfin le grand homme musical de La Haye, le « compositeur et directeur de la musique princière », Christian Ernest Graf (né en 1723 à Rudolstadt), que les Mozart ont dû connaître tout particulièrement, nous apparaît aujourd'hui, à travers ses œuvres, comme l'un de ces bons musiciens allemands d'alors qui, sans beaucoup d'originalité, apportaient une égale conscience et un savoir égal aux genres les plus différents : mais, encore que Mozart ait écrit des variations sur l'un de ses airs, nous avons peine à croire qu'un tel homme ait pu exercer sur lui une autorité sérieuse, après des maîtres comme Smith, Abel, Manzuoli, et surtout Chrétien Bach [1].

Au total, l'influence que la Hollande a eue sur l'enfant n'a pas été, comme à Londres, une influence personnelle : ce que Mozart a appris de nouveau, durant cette année de sa vie, ne lui est point venu de tel ou tel homme qu'il a connu individuellement, mais de l'atmosphère musicale qu'il a respirée à La Haye et à Amsterdam. Et la signification, pour lui, de cette atmosphère a principalement consisté en ce que, au sortir du milieu tout italien de Londres, il s'est retrouvé dans un milieu beaucoup plus cosmopolite, et où dominait, par-dessus tout, l'élément français. Car si les noms français sont rares, sur la liste du père, Versailles et Paris n'en étaient pas moins les modèles favoris de l'élégante résidence hollandaise. Malgré quelques tentatives d'opéra italien, c'était l'opéra-comique français qui, seul, plaisait au public, et était représenté dans de bonnes conditions. Pendant l'hiver et le printemps de 1766, l'enfant, sans doute, a pu se croire transporté à Paris, en retrouvant autour de lui les charmantes ariettes de Duni, de Monsigny, et de Philidor. Et ce milieu plus tempéré, à la fois plus léger et plus sentimental, après les leçons de pure beauté italienne qu'il rapportait de Londres, l'a aidé à se recueillir, à prendre mieux conscience de soi-même, à redevenir un enfant, sous toute la maturité de sa science. Non seulement nous allons le voir revenir à des genres tout français, comme l'*air varié* et le *pot pourri*, mais nous aurons encore à constater que son inspiration musicale, pour ainsi dire, se restreint et abandonne les hautes visées de la période de Londres, mais pour devenir, à la fois, plus parfaite et plus « mozartienne ».

Cependant, avant de définir les caractères généraux de l'œuvre de

1. Ajoutons cependant que, si les sonates de Graf ne s'élèvent guère au-dessus de celles des Eckard et des Honnauer, ses quatuors à cordes, et notamment ceux du recueil op. 15, dénotent un mélange tout à fait curieux de routine classique et d'invention déjà toute « moderne » dans leur hardiesse expressive.

Mozart durant cette période, il faut que nous disions quelques mots d'une influence nouvelle qui se manifeste à nous dans cette œuvre : l'influence de Joseph Haydn, dont nous allons retrouver tel rythme, telle cadence typique, dans quelques-unes des sonates hollandaises du petit Mozart. Les premières sonates de clavecin de Haydn, ou plutôt ses premiers *Divertissements* pour le clavecin, — car c'est là leur titre original, — venaient à peine d'être annoncés par la maison Breitkopf en 1766 : mais leur écho est si net, dans les sonates de l'enfant, que, certainement, celui-ci aura eu l'occasion de les connaître, pendant son séjour à La Haye. La renommée de Joseph Haydn était d'ailleurs, dès lors, considérable dans le monde musical ; et nous avons vu que, dès 1764, deux éditeurs parisiens avaient publié, sous le titre de *Symphonies*, des quatuors du « Signor Heyden ». Sans doute l'un des nombreux musiciens allemands de La Haye aura montré à l'enfant une copie des premières œuvres de clavecin du maître de chapelle d'Eisenstadt ; et, l'enfant, tout de suite, se sera nourri avidement de cette musique de Haydn, comme il allait le faire ensuite, à plusieurs reprises, presque jusqu'à la fin de sa vie. Cette fois-ci, cependant, le contact des deux musiciens semble n'avoir été que tout passager ; et c'est seulement à Vienne, en 1768, que Joseph Haydn commencera à agir sur le jeune Mozart autrement que pour lui prêter une cadence ou un rythme.

Quant au caractère général des compositions de Mozart que nous allons étudier, ce que nous venons de dire pourra déjà en donner une idée. Le maître et le modèle favori, en somme, reste toujours Chrétien Bach ; et, sous l'influence de celui-ci, l'enfant continue obstinément à pratiquer la coupe *italienne* du morceau de sonate en deux parties, sans rentrée du premier sujet dans le ton principal. En outre, toujours les morceaux ont une allure facile et « galante », gardant l'empreinte de Chrétien Bach aussi bien dans leur inspiration que dans les particularités de leur style. Mais déjà la fièvre créatrice de Londres s'est changée en une production plus calme et plus égale ; et sur bien des points, déjà, des modèles nouveaux ou d'anciens souvenirs viennent se mêler à l'imitation directe du musicien de Londres. Et puis il y a, dans toutes ces compositions hollandaises, le fruit direct des études de l'enfant, et de son expérience sans cesse affermie. Maintenant, Mozart est si absolument devenu un musicien de profession qu'il est même en état d'improviser, de « bâcler » des œuvres de circonstance, airs variés ou sonates. Nous sentons qu'il possède son métier avec une aisance et une sûreté parfaites, et que, désormais, la pratique de ce métier ne lui coûte plus l'effort qu'elle lui a coûté jusqu'ici. Assez peu importante en soi, la période du séjour en Hollande n'en a pas moins joué un rôle précieux dans la vie de Mozart, en lui fournissant le loisir de s'interroger soi-même, et de se constituer définitivement sa manière propre,

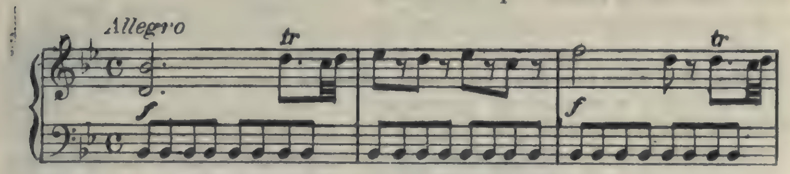
dégagée de tous les styles divers que ses voyages précédents lui avaient révélés.

29. — *La Haye, fin de décembre* 1765.

Symphonie en si bémol, pour deux violons, alto, violoncelle et basse, deux hautbois et deux cors.

K. 22.

Ms. de Léop. Mozart à Berlin.



Allegro. — Andante (en sol mineur). — Allegro molto.

L'autographe de cette symphonie, ou plutôt sa partition transcrite par Léopold Mozart, porte l'inscription suivante : *di Wolfg. Mozart, à La Haye nel mese Decembre 1765*. Mais, comme une lettre du père et le témoignage de la sœur nous apprennent que le petit Wolfgang a été pris, « le 15 novembre, d'une maladie très dangereuse, qui l'a retenu au lit pendant quatre semaines », ce n'est que vers la fin de décembre qu'il a pu se trouver en état de composer cette symphonie. Il l'a composée, évidemment, pour les concerts de la Cour : mais on se trompe à affirmer, comme on le fait communément, qu'il l'a écrite pour « les fêtes d'installation de Guillaume V d'Orange », qui n'ont eu lieu que trois mois plus tard.

Ainsi que l'on pouvait s'y attendre, cette symphonie nous apparaît une continuation directe des deux symphonies en *mi bémol* et en *ré*, écrites à Londres pendant la période précédente. On y retrouve le même caractère d'*ouverture*, la même coupe en trois morceaux, la même distribution intérieure des morceaux ; et l'influence de Chrétien Bach continue à s'y faire sentir, aussi bien dans l'inspiration que dans les procédés. Comme chez Bach, les morceaux ont deux sujets très distincts ; presque toutes les phrases sont répétées deux fois ; les basses se trouvent souvent chargées du chant, sous un accompagnement des violons en trémolo, etc. Et, toujours à l'exemple de Bach, l'enfant, au moins dans le premier morceau, ne reprend son premier sujet qu'à la dominante, et ne ramène que le second sujet dans le ton principal : mais ici, déjà, nous découvrons une première trace d'émancipation à l'égard du modèle de Londres. En effet, après avoir achevé, presque sans changement, la reprise du second sujet, l'enfant imagine de faire revenir la phrase initiale du premier sujet, dans le ton principal, en manière de *coda*. C'est là un procédé dont plusieurs exemples se trouvent chez les symphonistes allemands d'alors, en particulier Tœschi et Vanhall : mais, chez Mozart, il n'intervient ici que d'une façon tout à fait exceptionnelle, et ce n'est que plus tard, vers 1772, que le jeune maître se

rappellera de nouveau cette méthode, et prendra l'habitude de terminer ses morceaux par un dernier retour en *coda* du sujet initial.

Sur d'autres points encore, l'émancipation se révèle, et stimulée, sans doute, par le nouveau contact de l'enfant avec la musique française. Ainsi le finale, au lieu d'être un double *rondeau*, comme chez Bach, est un de ces morceaux qui désormais, chez Mozart, porteront le nom de *rondos*, mais qui seront construits sur le modèle des *pots-pourris* français, et si le style et la coupe de l'*andante* proviennent encore de Chrétien Bach, le premier sujet de cet *andante* en *sol mineur*, avec son allure très marquée de complainte française, diffère entièrement des *andantes* plus chantants, mais moins pathétiques, de l'italianisant Chrétien Bach.

Enfin, nous devons noter que Mozart, tout en continuant d'aller dans la voie où il s'est engagé pendant son séjour à Londres, ne cesse point d'y marcher d'un pas plus sûr, avec plus de force et de liberté. Il y a, dans les trois morceaux de la symphonie, des passages en contrepoint d'un art déjà très habile ; les progrès de l'instrumentation sont évidents ; et les parties des hautbois et des cors, sensiblement plus chargées que dans les symphonies de Londres, sont traitées aussi avec un sens beaucoup plus approfondi de leurs ressources orchestrales. Comme nous l'avons dit, les relations des Mozart avec le hautboïste Fischer et le corniste Spandau doivent avoir beaucoup contribué à éclairer le petit Wolfgang sur le rôle des deux instruments de ces maîtres ; et c'est sans doute en pensant à eux que Mozart, même dans l'*andante* de sa symphonie, a maintenu les parties des hautbois et des cors, contrairement à l'usage, et leur a même confié, à toutes deux, d'importants petits *soli*.

Les morceaux n'ont point de barres de reprise, toujours comme chez Chrétien Bach : et par là est encore accentué le caractère d'*ouverture*, commun à toutes les symphonies de cette première période de Mozart.

L'*allegro* initial est fait de deux sujets séparés par une cadence, et dont le premier est notablement plus court que le second : encore une réminiscence de Chrétien Bach, destinée à s'effacer bientôt dans l'œuvre de Mozart, où le second sujet aura même souvent l'apparence d'avoir été sacrifié, en regard du premier. Ici, le premier sujet, tout rythmique, est assez insignifiant ; et c'est pour le second que Mozart réserve tout son effort d'invention mélodique, de contrepoint (charmantes imitations entre les deux violons), et d'instrumentation. Puis vient, à la dominante, une reprise variée du premier sujet, très variée et très étendue, avec une transposition du sujet aux basses, un contrepoint entre le hautbois et le quatuor, et une savante série de modulations ramenant le second sujet dans le ton principal, pour aboutir à la *coda* que nous avons décrite tout à l'heure, faite sur le début du premier sujet.

L'*andante*, nous l'avons dit, a pour sujet principal une charmante et touchante mélodie, d'inspiration toute française, mais déjà très caractéristique de son ton de *sol* mineur, et de la signification que cette tonalité aura toujours chez Mozart. Au reste, ce petit morceau tout entier est déjà rempli du plus pur génie de Mozart. Avec la douceur sensuelle de son chant, les ingénieuses imitations entre les deux violons, la manière dont les hautbois et les cors viennent apporter leur charme propre à l'ensemble instrumental, ce morceau ne conserve pour ainsi

dire plus rien de l'âme d'enfant que nous avons vue s'essayer à la symphonie, quelques mois auparavant.

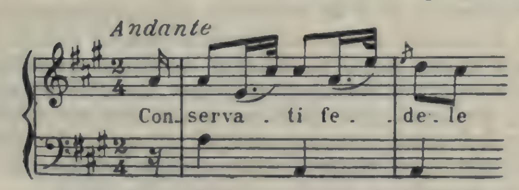
Quant au finale, c'est un *pot-pourri* français avec deux petits intermèdes, dont un en mineur, et une vive *coda* de quelques mesures. Ici encore, les imitations sont nombreuses, malgré la hâte du rythme ; et les deux instruments ajoutés au quatuor ne s'interrompent presque point de renforcer l'harmonie, parfois même avec des figures à découvert.

30. — *La Haye, janvier* 1766.

Air en la, pour soprano, *Conservati fedele*, avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle et contrebasse.

K. 23.

Ms. de Léop. Mozart à Munich.



La date de cet air nous est donnée par une copie autographe, à la Bibliothèque de Munich, en tête de laquelle Léopold Mozart a écrit : « A La Haye, 1766, *nel janaro*. » L'autographe original, qui a malheureusement disparu depuis 1887, mais dont nous possédons une transcription exacte, ne portait que le nom de Wolfgang Mozart[1].

L'air est composé sur des paroles de l'*Artaserse* de Métastase. La princesse Mandane y dit à son fils : « Garde toi fidèle ! Pense que je reste et souffre ; et, quelquefois au moins, souviens-toi de moi ! » Puis, dans la seconde partie : « Et moi, à force d'amour, parlant avec mon cœur, je m'entretiendrai avec toi ! » Ces paroles avaient été mises en musique par une foule de compositeurs : mais la version la plus remarquable qui en ait été faite avant celle de Mozart est certainement celle du vieux Hasse dans son *Artaserse* de 1730 ; et, encore que Mozart ne doive pas avoir connu cet air de Hasse, celui-ci n'en est pas moins très curieux à étudier, si l'on veut se rendre compte de l'énorme changement que trente ans avaient amené dans la conception et l'exécution d'un air d'opéra.

Par sa coupe générale, l'air nouveau de Mozart ressemble absolument

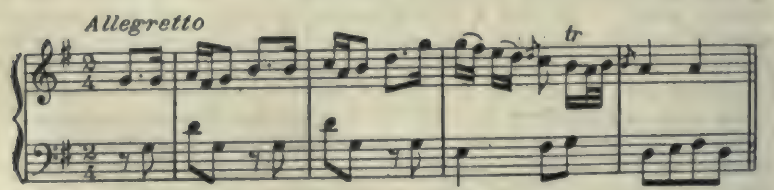
1. C'est d'ailleurs bien à tort que l'on s'est imaginé voir, dans cet autographe perdu, une version primitive de l'air sensiblement différente de la rédaction ultérieure que nous présente le manuscrit de Munich. En fait, ce dernier est une simple transcription au net, par Mozart, de l'air dont l'autographe perdu contenait le premier brouillon ; et l'unique différence réelle entre le brouillon et la mise au net consiste en ce que, dans cette dernière, l'enfant a allongé et développé les deux cadences finales, sans doute pour satisfaire au désir du chanteur.

au n° 26 : prélude instrumental exposant le sujet et donnant la ritournelle, énoncé du sujet par la voix aboutissant à une cadence en *mi ;* reprise très variée du même sujet en *mi* aboutissant à une grande cadence en *la ;* ritournelle ; seconde partie de l'air, en *la mineur*, très courte et un peu récitative ; puis reprise, complète et sans changement, de la première partie. Cette coupe est si constante, dans toute la série des premiers airs de Mozart, que nous ne nous arrêterons plus à la décrire, et nous bornerons simplement à signaler les quelques airs où elle se trouvera plus ou moins modifiée. Mais, sous l'identité de la forme extérieure, l'air de La Haye diffère très sensiblement de celui de Londres. D'abord, l'accompagnement y est beaucoup plus simple, à la fois moins nombreux et d'un travail musical moins ambitieux : en fait, sauf dans la seconde partie, l'orchestre se borne à un accompagnement très discret du chant : évidemment, Mozart, en quittant ses amis les instrumentistes de Londres, est retombé sous l'influence directe de l'opéra italien. D'autre part, le chant, dans cet air, est déjà d'une expression bien plus pénétrante, et d'un caractère plus proprement vocal, avec des traits et des cadences appropriés le mieux du monde à la couleur générale du morceau. Avec sa douceur tendre et discrète, cet air est déjà tout plein du génie poétique de Mozart. Quant à la seconde partie, en *la mineur*, ses quelques mesures produisent un effet pathétique d'autant plus fort que l'accompagnement, ici, est traité en contrepoint, avec des imitations très simples, mais créant comme une atmosphère passionnée sur laquelle se dessine la plainte du chant.

31. — *La Haye, janvier* 1766.

Huit variations en sol, pour clavecin, sur un air hollandais composé par C. E. Graf pour l'installation du prince Guillaume V d'Orange.

K. 24.
Ms. perdu.



Pour la date de ces variations, qui ont été gravées en mars 1766, et dont l'autographe est perdu, Léopold Mozart nous dit seulement, dans son catalogue de 1768, qu'elles ont été composées « à La Haye en 1766 » : mais comme, dans ce même catalogue, le numéro suivant appartient aux variations sur l'*air de Guillaume de Nassau*, et que ces variations, toujours d'après Léopold Mozart, ont été composées « à Amsterdam », il en résulte que les variations n° 31 sont antérieures au départ des Mozart pour Amsterdam, qui a eu lieu dans les derniers jours de janvier de 1766.

C'est de ces variations et de celles d'Amsterdam que Léopold écrit aux Hagenauer : « Entre autres choses que Wolfgang a été obligé de composer pour le concert du prince, et pour la princesse de Weilburg, je vous envoie deux séries de variations, dont l'une sur un air fait pour l'installation du prince.... Ce sont là de petites choses. » En effet, ces variations évidemment improvisées, de même que les sonates que nous allons étudier bientôt, sont de « très petites choses », et qui ne méritent de nous intéresser que parce qu'elles sont le début de Mozart dans un genre nouveau. Ce genre, d'ailleurs, n'était pas entièrement nouveau pour l'enfant puisque nous avons vu celui-ci s'amuser à varier un thème de *rondo*, dans les finales de deux de ses sonates de Londres (nos 19 et 20), et que, de plus, un vieux catalogue de Breitkopf mentionnait une série de *variations en la* « composées par Mozart à Londres ». Mais, faute pour nous de connaître cette série perdue, c'est bien ici la première fois que Mozart nous offre des variations formant une suite indépendante, et dont chacune peut même être considérée comme un petit morceau indépendant.

Historiquement, le genre de la *variation* remontait aux premiers temps de la musique instrumentale moderne : mais il s'était, lui aussi, sensiblement modifié depuis la seconde moitié du XVIIIe siècle ; et, là comme dans la plupart des autres genres, la modification avait consisté, tout ensemble, à dépouiller le genre de ses richesse et diversité anciennes quant au fond, et à lui donner une forme plus brillante, cachant cet appauvrissement de la matière musicale. Au lieu des innombrables variations que nous présentent encore les œuvres de Hændel et de Sébastien Bach, la musique « galante » se bornait à répéter cinq ou six fois une ariette, sans y introduire d'autres modifications que de l'orner de nouvelles figures d'accompagnement, de nouveaux traits, de quelques petites altérations dans le détail de ses phrases. La variation était devenue le triomphe de la « basse d'Alberti », des croisements de main, du *tempo rubato*, et de tous ces artifices de la virtuosité moderne qui étaient alors en train de se substituer à la forte contexture musicale des maîtres anciens. Et c'était surtout à Paris que ce genre aimable et superficiel avait d'abord trouvé son épanouissement. Ainsi le petit Mozart, durant son séjour en France, avait pu connaître une foule de variations. Schobert, en vérité, semble avoir toujours dédaigné ce genre à la mode ; mais, au contraire, les Eckard, les Honnauer, et les Le Grand, le pratiquaient de préférence à tout autre. Non content d'introduire des variations dans ses sonates, Eckard avait publié séparément, en 1764, une série de *Variations*, d'ailleurs bien pauvres, sur le fameux *menuet d'Exaudet* ; et Honnauer, de son côté, dans une série de *Variations* qui termine la troisième sonate de son op. I, tâchait déjà à rompre un peu la monotonie de la variation nouvelle en y introduisant, comme avaient fait les anciens, des variations mineures. A Londres, ensuite, Mozart avait eu beaucoup moins l'occasion de se familiariser avec un genre que ses maîtres locaux, Jean-Chrétien Bach, Abel, et les clavecinistes italiens, n'employaient que très rarement. Il faut voir, dans le recueil op. V des sonates de Chrétien Bach, les quelques variations qui constituent le finale de la troisième sonate, pour se rendre compte du peu d'importance que ce musicien attachait à ce qui était alors le genre favori du

public parisien. Et, en effet, parmi tant de domaines différents où s'est essayé, à Londres, le petit Mozart, le genre de la variation proprement dite ne se trouve représenté que par les susdites variations en *la* du vieux catalogue Breitkopf — dont Léopold Mozart, d'ailleurs, ne fait aucune mention dans sa liste de 1768. A La Haye, au contraire, dès qu'il a repris contact avec la musique française, l'enfant s'emploie à écrire des variations : il produit coup sur coup les nos 31 et 32, et puis, dans les sonates qu'il composera tout de suite après, c'est encore une série de variations qui va terminer le no 38.

Rien d'étonnant, dans ces conditions, qu'il ait pris pour modèle des recueils français, et que ses premières séries de variations, notamment, rappellent de très près le recueil, cité plus haut, des variations d'Eckard sur le *menuet d'Exaudet*, gravés à Paris en janvier 1764 : aussi bien le musicographe Schubart nous apprend-il d'Eckard qu'il était considéré comme « le maître des variations ».

Le recueil d'Eckard comporte six variations, toutes dans le même ton et dans le même mouvement. La première est en croisements de mains, la seconde en triolets, la troisième en accompagnement continu de *basse d'Alberti* à la main droite tandis que le chant est fait par la main gauche, la cinquième en trilles, la sixième et dernière en accords plaqués. Toutes, au reste, répètent le menuet sans y apporter d'autres modifications que de légers changements de rythme ; et c'est comme si Eckard reproduisait sept fois le célèbre menuet en montrant les diverses manières possibles de l'orner ou de l'accompagner.

Mozart, dans ses variations sur l'air de Graf, procède à peu près de la même façon. Sa série de variations n'a pas un caractère aussi nettement pédantesque que celle d'Eckard, mais, chez lui encore, le thème de l'air est répété sans modifications essentielles, avec toute sorte de petits artifices de virtuosité. Cependant, dès cette œuvre de début, nous sentons que ce traitement tout superficiel d'un genre musical ne satisfait pas l'âme, sérieuse et passionnée, de l'enfant : et c'est ainsi que nous le voyons déjà, dans l'avant-dernière variation, tâcher à varier non plus les détails extérieurs, mais l'expression même de l'air, en introduisant une variation *adagio*, d'un caractère pathétique bien accentué[1] ; après quoi, dans la variation finale, malgré l'emploi traditionnel d'une *basse d'Alberti* continue, le thème nous apparaît avec une allure et une signification nouvelles, un vrai thème de Mozart succédant à celui de Graf.

D'une façon générale, cependant, ces variations sur l'air de Graf sont encore bien l'œuvre d'un commençant. Le contrepoint n'y a pas de place, ni, non plus, les procédés difficiles du croisement de mains ou du *tempo rubato*. Dès les variations suivantes, nous allons voir l'énorme

1. Aucun des recueils très nombreux de variations contemporaines que nous avons étudiés, et même jusqu'à une date sensiblement postérieure, ne comporte une variation lente avant la variation finale : de telle sorte qu'il nous paraît vraisemblable que c'est là une invention du petit Mozart, suggérée à l'enfant par l'étude de Hændel. Mais il est curieux que, du même coup, l'idée ne lui soit pas venue, comme elle lui viendra plus tard, d'emprunter à Hændel l'habitude d'une variation mineure.

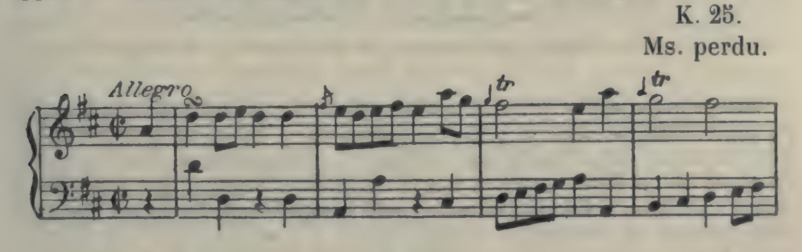
progrès qui, maintes fois déjà, nous est apparu entre le premier et le second essai de Mozart dans un genre quelconque.

Ajoutons que l'air de Graf, sur des paroles hollandaises dont voici le début : *Laat ons jaicchen, Bataviern*, paraît bien avoir été publié, dès la première fois, avec les variations de Mozart : car le vieux catalogue de Breitkopf mentionne une copie des variations où les paroles hollandaises sont inscrites sous le thème.

32. — *Amsterdam, février* 1766.

Sept variations en ré, pour le clavecin, sur l'air communément appelé Guillaume de Nassau.

K. 25.
Ms. perdu.



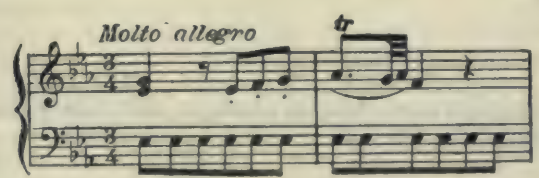
Nous avons dit, à propos du numéro précédent, que c'est Léopold Mozart lui-même qui, dans son catalogue de 1768, inscrit ces variations comme ayant été composées « à Amsterdam ».

Par leur coupe extérieure, elles ressemblent encore tout à fait aux variations n° 31 : mêmes artifices de virtuosité facile, même introduction d'une variation *adagio*, même *basse d'Alberti* continue dans la variation finale. Toujours pas encore de croisements de mains, ni de chant à la main gauche ; et toujours pas encore de variation mineure. Mais, sous cette ressemblance apparente, l'esprit des variations nouvelles est déjà tout autre. L'enfant, en vérité, n'ose pas toucher sérieusement à la mélodie de son thème, qu'il reproduit à peu près pareille d'une variation à l'autre : mais déjà il se préoccupe constamment d'en « varier » l'expression, et de faire signifier, à chacune de ses reprises de la mélodie, un sentiment différent. Cela se révèle à nous tout de suite, dès la première variation ; et de reprise en reprise le changement devient plus sensible, jusqu'à la plainte solennelle de l'*adagio* et au gracieux babillage de la variation suivante. Seule, la dernière variation n'a pas l'intérêt qu'elle avait dans l'autre recueil. En outre, l'écriture musicale se resserre et se renforce considérablement. Les petits effets de contrepoint, les réponses de la main gauche, les modulations expressives se multiplient. Déjà nous sommes très loin des variations d'Eckard sur le *menuet d'Exaudet*. Et, tout à l'heure, les sonates vont nous montrer ce progrès se poursuivant, et le petit Mozart atteignant, dans le genre de la variation, à la même aisance et sûreté technique où nous l'avons vu parvenir dans les genres de la sonate et de la symphonie.

33. — *La Haye, février* 1766.

Sonate en mi bémol, pour clavecin, avec l'accompagnement d'un violon.

K. 26.
Ms. perdu.



Molto allegro. — Adagio poco andante (en ut mineur). — Rondo : allegro.

Cette sonate est la première d'une série de six qui ont été gravées en mars 1766, et dont la date de composition nous est fournie par le père dans sa lettre du 16 mai suivant : « D'Amsterdam, nous sommes revenus à La Haye pour la fête du prince d'Orange, qui a eu lieu le 1 mars ; et là on a demandé à notre petit compositeur d'achever (ou, plus exactement, d'« expédier, » *verfertigen*) *six sonates* pour le clavecin avec accompagnement d'un violon, pour la princesse de Nassau-Weilburg, — lesquelles sonates ont été immédiatement gravées. » Il ne nous est malheureusement plus possible, ici, comme pour les sonates de Londres, de déterminer dans quel ordre les six sonates du recueil ont pu être écrites : mais certes elles ont été écrites, toutes les six, d'une même venue, et rien ne nous empêchera de suivre l'ordre de leur publication.

Le mot « *verfertigen* », employé par Léopold Mozart pour définir la rédaction de ces sonates, explique parfaitement l'impression que produisent ces agréables pièces. Sans aucun doute, ce sont là des œuvres « expédiées », improvisées : non pas pour ce qui est de leur forme, qui, facile et simple, nous révèle pleinement la maîtrise technique de l'enfant, mais pour le contenu, qui n'a rien de l'audace et de l'originalité des recueils de sonates précédents, ni surtout des autres œuvres composées par l'enfant à Londres et à La Haye.

Cependant, ces six sonates n'en sont pas moins, pour nous, très significatives, nous révélant au juste l'état de développement musical où se trouvait, à leur date, le petit Mozart.

Ayant à improviser rapidement six sonates, l'enfant, plus expressément encore que d'habitude, a fait choix d'un modèle à imiter, sauf pour lui à tempérer son imitation par d'autres emprunts ou par des inventions personnelles. Cette fois, le modèle choisi a été le recueil des *Six Sonates de clavecin* op. V de Chrétien Bach, qui venait de paraître à Londres au moment même du départ des Mozart ou très peu de temps après. En fait, on peut dire que chacune des sonates nouvelles de l'enfant a sa contre-partie dans une des cinq sonates analogues du recueil de Chrétien Bach, — car la sixième sonate de ce recueil, faite d'un

prélude et d'une fugue à la manière de Hændel, avec, pour finale, une charmante gavotte, appartenait à un genre spécial, décidément démodé, et que le petit Mozart ne pouvait songer à pratiquer. Mais, pour le reste, ce sont, dans les deux œuvres, les mêmes particularités extérieures et intimes. Chez Mozart comme chez Bach, toutes les sonates, sauf une, ne sont qu'en deux morceaux. Chez l'élève comme chez le maître, les finales sont des menuets, ou des *tempo di menuetto*, ou des *rondos*, ou des airs variés ; chez tous deux, toutes les phrases sont volontiers répétées une seconde fois, la *basse d'Alberti* alterne aux deux mains, et chacune des parties d'un morceau aboutit inévitablement à une ritournelle. En outre, toujours comme Bach, Mozart distingue volontiers très nettement les deux sujets de ses morceaux : mais parfois déjà il y manque, et nous apparaît ainsi cédant à d'autres influences que nous allons dire. Pour le caractère expressif des morceaux, nous trouvons de part et d'autre la même douceur un peu superficielle, la même élégance toujours délicate, mais souvent obtenue au détriment d'un sérieux travail musical. Enfin le petit Mozart, poussant plus loin que son maître lui-même une habitude qu'il tient de lui, ne se borne pas, comme fait encore Chrétien Bach, à employer de préférence la vieille coupe italienne des morceaux en deux parties, sans rentrée du premier sujet dans le ton principal : il emploie ce système d'une façon constante, à tel point qu'il n'y a pas un des morceaux des six sonates qui nous offre, après les deux barres, un *développement* suivi d'une rentrée régulière du premier sujet !

Ainsi l'enseignement de Chrétien Bach a porté ses fruits dans l'œuvre de l'enfant ; pour ce qui est de la coupe des morceaux, en particulier, l'empreinte que le petit Mozart a reçue à Londres demeure si forte qu'il s'obstine dans l'emploi d'un système que personne ne pratique, désormais, autour de lui. Car ni les compositeurs français avec qui il est maintenant rentré en rapports, ni le grand homme musical de La Haye, Graf, dans ses sonates et ses symphonies, ne négligent jamais de faire des *développements* et des *rentrées* dans le ton principal. Seul le petit Mozart, à l'exemple de Bach et de ses autres maitres de Londres, persévère dans la vieille méthode apprise par lui en 1764, et qu'il ne se décidera à abandonner que sous l'action puissante du milieu viennois, en 1768. Mais il ne résulte point de là que l'enfant n'ait rien appris des hommes nouveaux qu'il a eu l'occasion de connaître en Hollande. Il y a dans une de ses sonates une série de variations qui, bien plus qu'à Chrétien Bach, fait songer à Graf dans son recueil de sonates op. IV ; et c'est de Graf encore que viennent toutes sortes d'artifices de virtuosité que nous allons avoir à signaler dans les sonates de Mozart, et au premier rang desquels figurent les croisements de mains. D'autre part, l'influence française, qui nous est apparue déjà dans les deux séries de variations précédentes, se manifestera ici dans bien des coupes de phrases, comme aussi dans le traitement du *rondo* à la manière des *pots-pourris* français. Et enfin, ce qui frappe par-dessus tout, à la lecture de ces aimables sonates, ce sont les échos, que l'on y perçoit en cinq ou six passages, de la langue musicale des œuvres de jeunesse de Joseph Haydn. C'est sur quoi nous aurons à insister, au fur et à mesure des passages en question : mais la chose mérite d'être indiquée dès à

présent, et rien n'est plus curieux, en vérité, que la façon dont ces échos des *divertissements* et *sonates* pour clavecin de Haydn se juxtaposent, dans l'œuvre de l'enfant, aux souvenirs de Chrétien Bach, sans réussir encore à se mêler avec eux. Nous venons d'entendre un *allegro* que nous croirions sorti du recueil du maître de Londres, avec des rythmes coulants, et une allure doucement régulière ; et voici que le menuet suivant nous parle une langue tout autre, avec des rythmes infiniment plus robustes, et une marche mélodique plus accentuée, nous voici transportés, d'une Italie plus ou moins conventionnelle, au cœur même de la nouvelle Allemagne !

Telle est la part des autres, dans ces sonates hollandaises de Mozart : il nous reste à ajouter que sa part propre, bien moins considérable que dans les œuvres étudiées précédemment, ne se retrouve pas moins, dans l'ensemble, sous la forme d'une habileté technique tout à fait remarquable, et, dans le détail, sous la forme de mille petites modulations, inventions d'épisodes, adaptations de procédés nouveaux à des fins expressives, etc., qui nous permettent de reconnaître, même ici, la main et le cœur d'un poète de race. Les accompagnements de violon, aussi, toujours très simples et manifestement improvisés, ont une aisance, une liberté relative, souvent une grâce mélodique qu'ils n'avaient pas encore dans les recueils précédents : jusque dans les morceaux les plus rapidement « expédiés » nous découvrons un musicien qui connaît désormais le rôle du violon, et non plus seulement un claveciniste pareil à vingt autres qui, sous l'influence de Schobert, croyaient devoir agrémenter leurs sonates d'une banale partie de violon *ad libitum*.

Arrivons maintenant à la première sonate elle-même. Seule du recueil, elle est en trois morceaux, correspondant ainsi à la seconde sonate, en *ré*, du recueil de Bach. Et l'influence de Bach nous apparaît ici presque sans réserve. Dans le premier morceau, les deux sujets sont nettement distincts, et suivis encore d'une ritournelle : après quoi vient une reprise un peu variée du premier sujet à la dominante, ramenant, presque sans changement, le second sujet et la ritournelle. Dans l'*adagio poco andante*, très court, et n'ayant qu'un sujet, il faut noter, avant et après les deux barres, des modulations expressives d'un effet très heureux : mais l'ensemble du morceau, comme celui du premier, est assez insignifiant (toujours sans rentrée dans le ton principal) ; et ce n'est que le *rondo* final qui, dans la sonate, nous permet de retrouver le génie de Mozart.

Ce *rondo* est le premier morceau que Mozart appelle de ce nom, toujours suivant l'exemple de son modèle Chrétien Bach. Mais, tandis que ce maître réservait le titre de *rondeau* (ou encore *rondeaux*) à l'accouplement d'un majeur et d'un mineur à peu près de même étendue, ici le petit Mozart revient déjà à l'autre conception du *rondo*, qui fait un peu de celui-ci l'équivalent du *pot-pourri* français : une nombreuse série de petits épisodes, séparés les uns des autres par des reprises intégrales du thème du *rondo*. Dans le finale du présent n° 33, il y a trois de ces épisodes, dont l'un est une sorte de variation du thème du *rondo ;* et quand ensuite ce thème revient, le voici qui revient, d'abord, en mineur,

formant presque un épisode de plus, avant de reparaître en majeur pour finir le morceau. Tout cela extrêmement alerte, joyeux, et solide aussi, avec de charmantes petites figures de contrepoint, et un caractère général plus vigoureux que celui des finales de Chrétien Bach, un caractère proprement « mozartien[1] ».

34. — *La Haye, février* 1766.

Sonate en sol, pour le clavecin, avec l'accompagnement d'un violon.

K. 27.
Ms. perdu.



Andante poco adagio. — Allegro.

Cette seconde sonate de la série ne se rattache plus aussi étroitement que la précédente au style de Chrétien Bach. Le morceau lent qui l'ouvre, notamment, avec ses sujets non séparés, et son emploi continu de la *basse d'Alberti*, et tout l'ensemble de son caractère sentimental, ferait songer plutôt à des œuvres françaises, tandis que, au contraire, c'est de Joseph Haydn que s'inspire évidemment le petit Mozart pour l'*allegro* final qui, cependant, par sa forme, est exactement un double *rondeau* à la manière de Bach, avec une première partie majeure, une autre partie, très étendue, en mineur, et un *da capo* complet de la première partie. Mais, sous cette forme empruntée à Bach, le rythme des phrases, les modulations, les cadences, tout cela vient en droite ligne des premières œuvres de Haydn et rappelle, notamment, les *divertissements* pour le clavecin que ce maître a écrits en 1763, et ses premières sonates, composées avant 1766.

Notons, sans nous en fatiguer, que, dans le premier morceau, le premier sujet n'est point repris dans le ton principal. Nous le noterons chaque fois, pour que l'on puisse constater à quel point ce procédé tenait l'enfant au cœur, durant ces années ; et ainsi nous n'aurons point de peine à prouver bientôt, que l'emploi de ce procédé ou du procédé contraire peut servir de *critérium* pour fixer la date de telle composition que nous aurons à examiner. Et signalons encore ce fait curieux que le maître qui, sans doute, durant toute sa vie, a le plus constamment employé le système du *développement* avec *rentrée* dans

1. Il est possible, cependant, que cette manière de traiter le *rondo* nous offre déjà une première trace de l'influence de Joseph Haydn, qui, de tout temps, dans ses finales en *rondo*, a beaucoup aimé le genre de l'intermède produit par variation du thème.

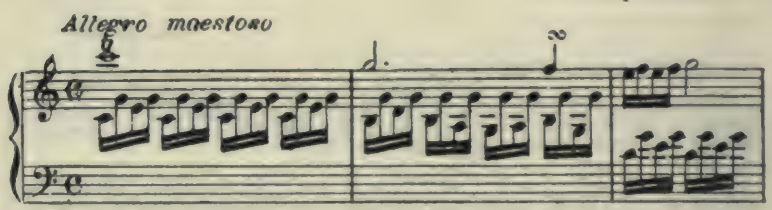
le ton, Joseph Haydn, n'a guère manqué à l'emploi de ce système que, précisément, dans quelques-uns de ces premiers morceaux de clavecin qui doivent avoir été connus de l'enfantpendant son séjour en Hollande.

35. — *La Haye, février* 1766.

Sonate en ut, pour le clavecin, avec l'accompagnement d'un violon.

K. 28.

Ms. perdu.



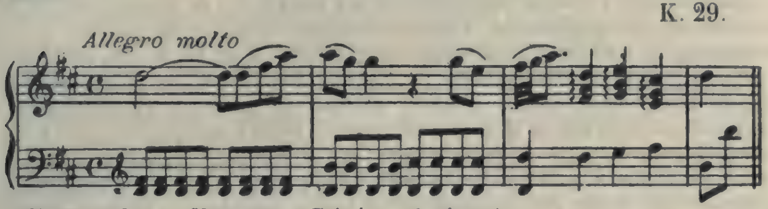
Allegro maestoso. — Allegro grazioso.

Cette sonate, d'ailleurs plus insignifiante encore et sans doute plus improvisée que les autres du recueil, pourrait bien avoir été composée après elles, et lorsque déjà l'enfant commençait à oublier les leçons de Chrétien Bach, sous l'influence de Graf et de la musique française. Non seulement, en effet, les divers sujets du premier morceau s'enchaînent, comme chez Schobert, au lieu d'être séparés, comme chez Bach ; non seulement l'emploi continu de la *basse d'Alberti* et, dans le premier morceau, la manière très variée dont est reprise toute la première partie, (naturellement sans rentrée du premier sujet dans le ton principal), comme aussi tous les caractères de la virtuosité font songer beaucoup plus à un Eckard ou à un Graf qu'à Chrétien Bach, mais nous voyons l'enfant, contrairement aux habitudes de ses maîtres de Londres, écrire ici un finale en « morceau de sonate », c'est-à-dire avec deux sujets suivis d'une reprise variée du premier sujet à la dominante et d'une reprise du second dans le ton principal. C'est là une habitude tout allemande, venue d'Emmanuel Bach, sans cesse employée par Schobert, et qui, en attendant que Haydn et Mozart, bientôt, la fassent rentrer dans la musique instrumentale, n'avait guère d'adeptes aux environs de 1766, où prévalait l'usage italien des petits finales en menuets, rondeaux, etc. Mais telle est l'empreinte laissée sur Mozart, à Londres, par le système italien des reprises du premier sujet à la dominante, sans *développement*, que nous retrouvons ce système jusque dans ce finale, dont l'allure, tout allemande, semblait réclamer la coupe allemande avec ***développement*** et ***rentrée*** dans le ton.

36. — *La Haye, février* 1766.

Sonate en ré, pour le clavecin, avec l'accompagnement libre d'un violon.

K. 29.



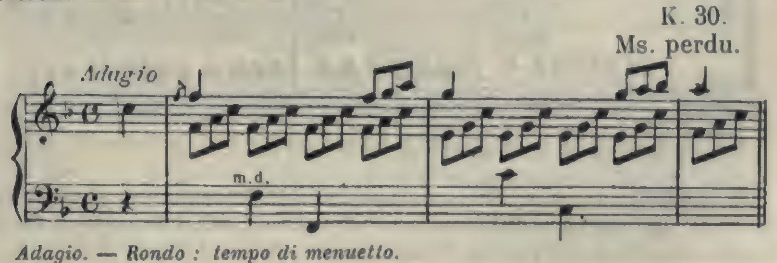
Allegro molto. — Menuetto et Trio (en ré mineur).

Ici, au contraire, l'influence de Chrétien Bach domine. Dans le premier morceau, assez soigné, et avec un bel accompagnement de violon, la répétition constante des phrases, la séparation des deux sujets par une cadence, et l'allure même de ces sujets dérivent directement du maître de Londres. Il est vrai que le thème du menuet qui suit est un des morceaux de cette série de sonates où se retrouve le plus nettement l'imitation de Joseph Haydn et qu'il n'y a pas jusqu'au mot *trio*, — employé de nouveau ici au lieu des expressions *menuetto II* ou *minore*, — qui ne marque déjà une émancipation à l'égard de Bach et un rapprochement du côté de l'Allemagne. Mais l'idée de terminer une sonate par un double menuet doit avoir été suggérée, elle encore, par Chrétien Bach : car c'est précisément la sonate en *ré* de son op. V que celui-ci termine, semblablement, par un double menuet, au lieu du *tempo di minuetto* qu'il préférait d'ordinaire. Ce menuet, comme le premier morceau de la sonate, est d'ailleurs plus travaillé que toutes les sonates précédentes ; le menuet proprement dit a déjà tout le piquant et toute l'aisance d'un menuet de Haydn ; et le *trio* nous montre, tout ensemble, un emploi très caractéristique du ton de *ré mineur*, et la science et l'art avec lequel l'enfant savait, quand il voulait, à l'imitation de Schobert, rehausser un chant de clavecin par un accompagnement continu du violon.

37. — *La Haye, février* 1766.

Sonate en fa, pour le clavecin, avec l'accompagnement libre d'un violon.

K. 30.
Ms. perdu.



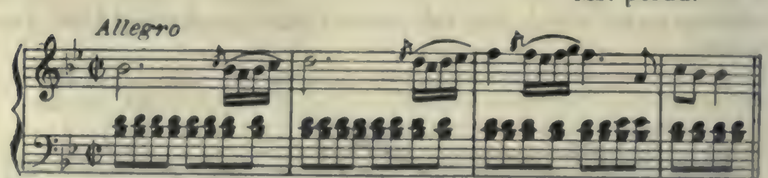
Adagio. — Rondo : tempo di menuetto.

Avec la précédente, et à un plus haut degré encore, cette sonate est une de celles où l'enfant a apporté le plus de soin. Elle a, tout entière, un caractère italien très particulier, et doit avoir été inspirée à Mozart par un modèle qu'il serait bien intéressant de pouvoir retrouver. Notons d'abord que le premier morceau est un *adagio*, et a véritablement les allures et la signification d'un mouvement lent, — au contraire, par exemple, de l'*andante poco adagio* qui ouvrait le n° 34, et qui était proprement une sorte d'*allegretto*. Ici, Mozart commence sa sonate par un grand chant pathétique, dont la phrase se poursuit continûment à travers le morceau, et que l'on ne saurait mieux comparer qu'à la première partie d'un air d'opéra italien. Et à ce chant continu répond un accompagnement continu de triolets qui, presque à chaque mesure, se renforce de notes expressives de la basse, jouées par la main droite. Pour la première fois, ici, Mozart emploie largement le procédé nouveau des croisements de mains, procédé très rare chez Chrétien Bach, mais fréquent chez les clavecinistes français, comme aussi chez Graf; et il est vraiment merveilleux de voir comment, tout de suite, l'enfant éprouve le besoin de revêtir d'un sens particulier tout procédé nouveau qui lui tombe sous les yeux : ces notes basses de la main droite, rythmant les périodes du chant, ont une couleur et un charme des plus remarquables. D'autre part, la fréquente répétition des membres de phrase rappelle encore l'élève de Bach ; et nous n'avons pas besoin d'ajouter que la coupe du morceau est toujours l'ancienne coupe en deux parties, sans rentrée du premier sujet dans le ton principal. Quant au *rondo* qui suit, c'est encore un *rondo* à l'allemande, avec de petits épisodes entrecoupés d'une reprise du thème : mais il faut y signaler, comme déjà dans le *rondo* final du n° 33, une variation mineure du thème, qui, ici, est en même temps une variation lente (*poco adagio*), et qui peut déjà servir de prototype des variations mineures que Mozart, ensuite, aura toujours soin d'introduire dans ses airs variés.

38. — *La Haye, février* 1766.

Sonate en si bémol, pour le clavecin, avec l'accompagnement libre d'un violon.

K. 31.
Ms. perdu.



Allegro. — Tempo di Menuetto : moderato (avec six variations).

Le premier morceau de cette sonate, la dernière du recueil de La Haye, se rattache entièrement au style de Chrétien Bach, avec deux sujets séparés, mais parents l'un de l'autre. Beaucoup plus curieux est

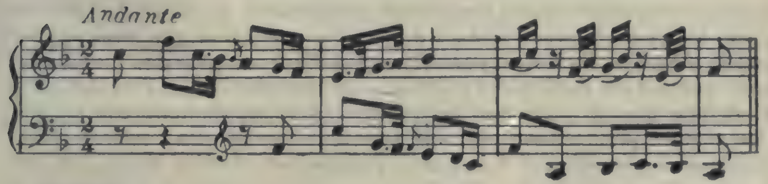
le finale, où, pour la première fois, Mozart introduit une série de variations séparées et numérotées, comme l'avait fait Bach dans une de ses sonates op. V, mais surtout comme le faisaient les Eckard, les Honnauer, et ce Graf qui n'est pas, décidément, sans avoir exercé une influence sérieuse sur le petit Mozart : car la façon de traiter les variations, dans la sonate présente, ressemble beaucoup à celle que nous trouvons dans les finales de sonates de ce maître. Ce sont des variations de pure virtuosité, avec un emploi fréquent des croisements de mains; et la dernière variation, — suivant ce qui paraît être désormais l'habitude de Mozart, — a un accompagnement continu *en basse d'Alberti*. Avec cela, pas de variation lente, ni de variation mineure; et si l'ensemble du morceau fait voir déjà une maîtrise plus aisée et plus sûre que les deux airs variés nos 31 et 32, on y sent, d'autre part, une hâte d'improvisation qui rend le morceau très inférieur, notamment, à l'essai déjà très personnel du n° 32.

39. — *La Haye, mars* 1766.

Galimatias Musicum en fa, pour clavecin, deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux cors et basson.

K. 32.

Ms. aut. à La Haye, chez M. Scheurleer.



I. *Andante.*
II. *Solo de clavecin,* en *si bémol.*
III. *Menuet* en *fa.*
IV. *Adagio* en *ré mineur* et *allegro* en *ut,* avec reprise renversée de l'*adagio.*
V. *Molto allegro* en *ré.*
VI. *Allegro* en *la.*
VII. *Solo de hautbois* en *sol.*
VIII. *Allegro* en *ré,* avec *soli de cors et bassons.*
IX. *Allegretto* en *la ; allegro* en *ré,* et *duo de hautbois et violons* en *sol.*
X. *Fugue* en *fa.*

Dans son précieux catalogue de 1768, parmi la liste des œuvres composées jusqu'alors par Wolfgang, Léopold Mozart inscrit sous le n° 8 : « Un *quodlibet* intitulé *Galimatias musicum* pour 2 violons, 2 hautbois, 2 cors, clavecin obligé, 2 bassons, alto et basse. Tous les instruments ont à exécuter un solo, et, à la fin, se trouve une fugue pour tous les instruments, composée sur un chant hollandais qu'on appelle le *Prince Guillaume*. Ce morceau a été composé pour le prince d'Orange. » Ces quelques lignes nous décrivent exactement le n° 39, — dont Léopold, chose curieuse, ne fait point mention dans ses lettres aux Hagenauer, — et, en même temps, elles nous donnent la date de sa composition,

car les fêtes de l'installation du prince d'Orange ont eu lieu le 11 mars 1766. Mais la rédaction du *Galimatias* n'en soulève pas moins un important problème, et très difficile à résoudre.

En effet, un savant musicographe hollandais, M. Scheurleer, possède la partition autographe du *Galimatias*, avec plusieurs corrections et additions de Léopold Mozart ; et cette partition ne contient que les dix morceaux susdits, dans l'ordre où nous les avons cités. Mais un collectionneur parisien, M. Malherbe, de son côté, possède d'anciennes parties d'instruments, qui d'ailleurs ne sont point de la main de Mozart ni de son père, et qui non seulement reproduisent lesdits morceaux en question dans un ordre différent, mais en reproduisent encore quatre autres dont aucune trace n'existe dans la partition autographe. Ces quatre morceaux supplémentaires sont : un *molto allegro* (en *ré*) de treize mesures ; un *andante* (en *ré* mineur) de dix-huit mesures, un autre *allegro* (en *ré*) de seize mesures, et un *presto* (en *ré*) de la même étendue. Que signifient ces morceaux supplémentaires, et que devons-nous penser de l'ordre nouveau des morceaux, dans ces parties d'orchestre ? En tout cas, les quatre morceaux supplémentairss sont certainement de Mozart ; et leurs petites dimensions s'accordent tout à fait avec celles des autres morceaux du *Galimatias*. Mais, par ailleurs, il est presque impossible de supposer que ces morceaux aient pris place en tête du *Galimatias*, puisque celui-ci, se terminant par une fugue en *fa*, devait sûrement débuter dans ce même ton de *fa*. Nous devons ajouter que la solution du problème se trouverait grandement facilitée si nous pouvions croire la dernière édition du catalogue Kœchel, qui nous apprend que le même M. Malherbe possède aujourd'hui, en plus des parties dont nous venons de parler, la partition autographe d'une symphonie qui n'est faite que de trois des petits morceaux supplémentaires en question et d'un petit menuet (en *sol*) avec trio (en *ré*) : car cette partition porterait la mention : *Symphonie, composée en 1770 à Milan*. De cette façon, tout s'expliquerait. L'enfant, pendant son séjour à Milan, aurait eu l'idée de reprendre son *Galimatias* de La Haye en y ajoutant ou intercalant la miniature comique d'une symphonie. Aussi bien, l'autographe original du *Galimatias* nous montre-t-il que Mozart avait eu, d'abord, l'intention d'introduire dans son pot-pourri jusqu'à des chœurs chantés : de même, quatre ans plus tard, il aura voulu renforcer de la parodie d'une symphonie l'effet grotesque de sa composition de naguère. Mais, de toute façon, nous pouvons affirmer que les trois premiers au moins des quatre morceaux supplémentaires ont dû être écrits plus tard : car, sous l'intention semblable, le style de Mozart y est déjà tout autre ; si bien que nous aurons à les considérer séparément, aux environs de 1770, tandis que nous allons maintenant accepter pour originale, et seule datant de 1766, la partition de M. Scheurleer.

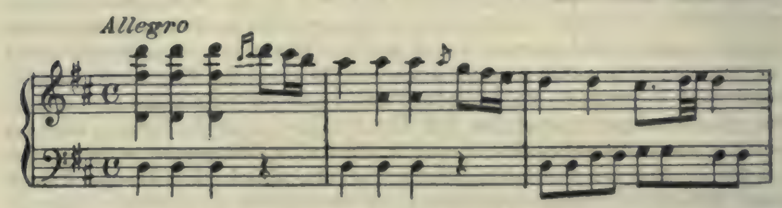
Comme nous venons de le dire en passant, ce *Galimatias* est essentiellement un *pot-pourri*, genre alors très en vogue dans tous les pays où régnait la mode française ; ou plutôt encore, — car le pot-pourri était une sorte de *rondo*, avec des retours périodiques d'un thème principal, — ce *Galimatias* est ce que le définit Léopold Mozart dans son catalogue, un « *quodlibet* », à la manière de celui que nous montrent les célèbres variations de Sébastien Bach, c'est-à-dire un mélange désordonné de

fragments d'airs ou de danses empruntés à droite et à gauche, et disposés de manière à produire un effet comique par les rapides contrastes de leur succession. C'est ainsi que, dans le *Galimatias* de Mozart, l'*andante* initial est un grand travail de contrepoint sur le thème d'un prélude des *suites* de clavecin de Hændel; tour à tour les deux violons, le basson, la basse, les hautbois et l'alto exposent le thème, d'ailleurs très habilement, et avec une solennité qui semble devoir annoncer une fugue imposante. Mais non; à peine l'élaboration du sujet a-t-elle commencé que, sur un point d'orgue de *la bémol*, le clavecin, seul, attaque en *mi bémol* une petite contredanse française d'un cachet populaire très marqué; après quoi, sur un autre point d'orgue de *mi* naturel, nous revenons en *fa* avec un menuet à danser. Et ainsi les fragments se suivent, dont la plupart, malheureusement, ont été pris nous ne savons où, mais dont pas un seul ne doit être de l'invention de Mozart. Tout au plus pouvons-nous signaler encore le thème de l'*allegro* en *ut* (n° 4), qui est un air populaire allemand devant servir, plus tard, à Joseph Haydn pour son célèbre *Caprice* de piano. Et cependant si actif est le génie créateur de l'enfant que bientôt il l'entraîne à passer outre aux règles du genre, pour affirmer son originalité personnelle : et ainsi, nous le voyons, dans l'*adagio* du n° 4, renverser son premier thème en *ré mineur* avec un contrepoint déjà très sûr ; et sans cesse nous rencontrons d'autres effets très curieux d'harmonie et de contrepoint, réponses des basses aux violons, imitation du quatuor et des instruments à vent, etc. Au reste, d'une façon générale, l'instrumentation du *Galimatias*, ayant été l'occupation principale de l'enfant, nous fait voir un progrès considérable sur toutes les symphonies précédentes ; et nous ne pouvons nous empêcher de penser que la nécessité de composer ce pot-pourri a eu sur l'éducation musicale de Mozart une action infiniment précieuse et toute providentielle, en lui permettant de se livrer, sans contrainte, à sa fantaisie d'instrumentiste. Seule la *fugue* finale, sur ce même *air de Guillaume de Nassau* qui a servi de thème aux variations n° 32, apparaît encore assez faible, et nous révèle l'enfant sous le maître musicien. De la fugue telle qu'elle est dans la partition, les 45 premières mesures seules sont de Wolfgang ; tout le reste a été fait par le père, — et bien misérablement ! — pour remplacer une esquisse de Wolfgang que l'on pourra voir reproduite dans le *Revisionsbericht* (série XXIV, pp. 7 et suiv.). Et, effectivement, ce que l'enfant avait imaginé d'écrire était assez vide, — après un commencement, au contraire, de la plus belle allure. Au fond, personne évidemment n'avait pris la peine d'enseigner à Mozart l'art démodé de la fugue : on lui avait montré à faire des entrées de voix, et, tout de suite, il avait saisi merveilleusement toutes les ressources de ce procédé, comme nous le montrent, par exemple, son *madrigal* de Londres et les n°s 1 et 10 de son *Galimatias :* mais développer la fugue, opposer les sujets et les contre-sujets, appliquer les règles diverses mises en honneur par les vieux maîtres, c'est ce que, manifestement, personne jusqu'alors n'avait cru devoir apprendre à l'enfant; et ce n'était qu'à Salzbourg et à Vienne, au contact de la musique religieuse allemande, qu'il allait commencer à se pénétrer des éléments d'une langue musicale faite, entre toutes, pour lui plaire et pour lui servir.

40. — *Londres ou La Haye, entre avril* 1765 *et avril* 1766.

Trois sonates pour clavecin de Jean-Chrétien Bach, en ré, en sol, et en mi bémol, arrangées en concertos de clavecin, avec accompagnement de deux violons et basse (chiffrée).

K. 107.
Ms. aut. à Berlin.



Les trois sonates que le petit Mozart a ainsi arrangées en concertos de clavecin, en y ajoutant, pour chaque morceau, un petit prélude d'instruments à cordes, et en faisant ensuite doubler à ses instruments tels passages du chant ou de l'accompagnement, sont précisément empruntées à ce recueil op. V de sonates de Bach qui a dû paraître au moment où le petit Mozart venait de quitter Londres, et dont nous avons vu que l'enfant l'avait eu sûrement sous les yeux pendant toute la durée de son séjour en Hollande. Les trois sonates forment les nos 2, 3 et 4 du recueil ; et une seule d'entre elles, la première, comporte trois morceaux ; mais autant un concerto en deux morceaux allait devenir, dans la suite, contraire aux habitudes de Mozart, autant l'idée devait lui en paraître naturelle à Londres ou à La Haye, car Chrétien Bach lui-même, dès ce moment, ne mettait guère que deux morceaux aussi bien dans ses concertos que dans ses sonates.

On a pensé que l'enfant avait fait ces arrangements par manière d'exercice, pour étudier le style du concerto ; mais il n'y avait pas de style qui lui fût plus familier, la destinée l'ayant condamné à jouer des concertos presque dès le berceau ; et il suffit de jeter un coup d'œil, à la Bibliothèque de Berlin, sur la partition inédite de ces arrangements pour comprendre que Mozart ne les a point faits avec la pensée de s'exercer à la composition. Le fait est qu'on ne saurait imaginer un travail plus rudimentaire. Avant chacun des grands morceaux, les deux violons et la basse exposent une première fois, dans le ton principal, le premier et le second sujet de la sonate ; après quoi c'est celle-ci qui commence, et se déroule tout entière devant nous, telle qu'elle est chez Bach, sauf pour les violons à intervenir de temps à autre par de petites figures absolument insignifiantes. Ce n'est pas ainsi que Mozart aurait procédé, s'il avait voulu se livrer à un travail d'études musicales. Mais la vérité est que ses arrangements des sonates de Bach n'ont pas eu, pour lui, d'autre objet que de lui permettre de jouer ces sonates dans des concerts publics, où il sentait qu'il devait se conformer dorénavant à l'usage des clavecinistes, et jouer des concertos, au lieu des sonates que, en sa qualité de prodige, il avait jouées jusqu'alors. C'est donc à

la veille d'une tournée de concerts que Mozart aura imaginé ce moyen de joindre à son petit répertoire de concertos allemands des œuvres nouvelles ; et le caractère des ouvrages choisis par lui, aussi bien que la pauvreté de l'élaboration, nous empêchent d'admettre que ces arrangements puissent avoir été faits en vue du voyage de Vienne de 1768, — pour lequel nous savons, au contraire, que Mozart a arrangé en concertos une nombreuse série de morceaux de sonates de Schobert, d'Honnauer, et d'autres compositeurs parisiens (nos 48 et 51-53), — ou, à plus forte raison, du voyage italien de 1770. C'est tout de suite après avoir connu les sonates de Bach, à Londres ou à La Haye, que l'enfant, dans son enthousiasme pour elles, se sera mis à les adapter en concertos ; et probablement il aura joué ces adaptations à Paris, durant son second séjour, à Dijon, à Lyon, dans tous les endroits où nous savons qu'il a donné des concerts « avec tous les instruments » [1].

1. Chose curieuse, Mozart doit avoir continué longtemps à jouer, dans ses concerts, ces pauvres adaptations des Sonates de son cher maître et ami Chrétien Bach : car, M. Malherbe possède l'autographe d'une cadence composée pour la première d'entre elles, et l'écriture de ce précieux autographe semble indiquer une date bien postérieure à celle où ont dû être faites les adaptations elles-mêmes, — infiniment rudimentaires en comparaison des numéros 48, 51-53, qui sont datées du milieu de 1767.

HUITIÈME PÉRIODE

LE SECOND SÉJOUR A PARIS

(AVRIL-JUILLET 1766)

ET LE VOYAGE DE RETOUR

(JUILLET A NOVEMBRE)

Partis de La Haye vers le 15 avril, les Mozart donnèrent encore des concerts à Amsterdam (16 avril) et à Utrecht (18 avril). Ils s'arrêtèrent ensuite quelques jours à Malines, passèrent par Valenciennes, où le père note qu'ils rencontrèrent un « M. Graeb, maître de la Chapelle royale », et arrivèrent à Paris dans les premiers jours de mai. Ils y restèrent jusqu'au 9 juillet, puis ils se mirent en route pour rentrer à Salzbourg, mais avec un long détour par la Suisse, où on leur avait fait espérer de brillantes recettes. Ils s'arrêtèrent notamment pendant près d'une semaine à Dijon, où le père dit que tous les musiciens étaient « détestables », puis à Lyon pendant quatre semaines, à Genève pendant trois semaines, à Lausanne pendant cinq jours, à Berne pendant huit jours, à Zurich pendant quinze, à Schaffhouse, et arrivèrent ainsi, par de lentes étapes, à Donaueschingen, où les avait invités le prince Joseph-Venceslas de Fürstenberg. Ils passèrent douze jours dans cette résidence, fort bien traités par le prince et par son maître de chapelle Martelli ; et le père nous apprend, dans une lettre du 10 novembre, que, chaque soir entre cinq heures et neuf heures, les enfants se sont fait entendre à la Cour. Nouvel arrêt, ensuite, à Biberach où il importe de noter que Wolfgang a eu à subir une sorte d'épreuve sur l'orgue, en concurrence avec le célèbre organiste Sixtus Bachmann, âgé seulement de deux ans de plus que lui. L'auditeur qui nous a conservé le souvenir de ce concours ajoute que, d'ailleurs, les deux jeunes exécutants se sont montrés également remarquables. Puis, après des haltes à Ulm, Gunzbourg, Dillingen, et Augsbourg, ils arrivèrent à Munich, où, dès le lendemain, leur vieil ami l'électeur de Bavière a commandé à Wolfgang d'improviser « une pièce » sur une « idée de deux ou trois mesures » qu'il lui a fredonnée. Dans une lettre de Munich, le 15 novembre, Léopold écrit qu'ils sont invités à Ratisbonne, mais qu'une nouvelle maladie de Wolfgang les empêche de s'y rendre ; et c'est encore de Munich

qu'il écrit, une dernière fois, le 22 novembre 1766, une lettre qui paraît fort importante, à en juger par le petit fragment qu'on en a publié. Dans ce fragment il manifeste la crainte que l'archevêque de Salzbourg ne sache pas apprécier suffisamment le génie de Wolfgang et ne fournisse pas à celui-ci le moyen d'achever ses études : « Car, dit-il, vous savez vous-même combien mon Wolfgang à encore à apprendre. » En tout cas, il va ramener ses enfants ; mais peut-être aura-t-il bientôt, de nouveau, à se remettre en route avec eux ? Enfin, vers le 30 novembre, les voyageurs se trouvèrent réinstallés à Salzbourg.

Les diverses étapes de ce voyage de retour, depuis le second départ de Paris, n'ont évidemment pas pu avoir sur le développement musical de l'enfant une influence comparable à celle du grand voyage en Allemagne de 1763 et des séjours à Paris, Londres, et La Haye. Encore aimerions-nous à avoir quelques renseignements sur elles, en dehors des faits mentionnés plus haut : mais en vérité nous n'en avons point, ni sous la forme d'œuvres composées par Mozart, ni sous la forme de comptes rendus de ses concerts ou de notions sur les musiciens intéressants qu'il a pu connaître. Nous savons cependant, par le catalogue de Léopold Mozart en 1768, que, « à Lausanne, pour le duc Louis de Würtemberg, Wolfgang a composé des *soli* de flûte traversière » ; que « pour le prince de Fürstenberg, — donc à Donaueschingen, — il a composé divers *soli* de violon et violoncelle » et que, ailleurs encore, il a écrit « des *soli* de viole de gambe », mais peut-être était-ce à Londres, pour le fameux Abel. En outre, ce même catalogue mentionne « un petit *Stabat Mater*, à quatre voix, sans instruments » qui, à en juger par ce dernier détail, doit avoir été fait pendant le voyage plutôt qu'à Salzbourg. Et enfin nous trouvons dans le même catalogue « plusieurs pièces pour deux trompettes, deux cors, et deux cors de chasse » qui pourraient bien aussi, à cause de ce dernier instrument, avoir été composées en dehors de Salzbourg. Quant aux musiciens rencontrés, nous pouvons dire seulement que Martelli, le maître de chapelle de Donaueschingen, était un maître savant et adroit, et que le rival du petit Mozart sur l'orgue à Biberach, le futur P. Sixte Bachmann, allait être l'un des plus grands organistes allemands de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Mais, quelque importance qu'aient pu avoir ces compositions perdues et ces rencontres ignorées, très certainement la seule partie de toute cette période qui ait exercé une action profonde et considérable sur le génie de Mozart a été le trimestre de son second séjour à Paris.

Sur ce séjour, malheureusement, les lettres du père ne nous apprennent rien, si ce n'est que les enfants sont encore allés deux fois se faire entendre à Versailles. Nous savons en outre, par un tableau d'Ollivier au Louvre, que Wolfgang a joué au Temple, chez

le prince de Conti, où il aura eu l'occasion de retrouver son ancien maître Schobert. D'autre part, son protecteur Grimm n'aura pas manqué de le conduire, de nouveau, au Palais-Royal, ainsi que nous le prouve, d'ailleurs, un petit *rondeau*, très ingénu, que la fille du duc d'Orléans « a pris la liberté de présenter à M. Wolfgang Mozart ».

D'autre part, un fragment publié du précieux registre de Léopold Mozart nous apprend que nos voyageurs, pendant ce second séjour à Paris, ont rencontré dans cette ville un certain nombre de musiciens nouveaux, ou peut-être seulement entrevus pendant le séjour de 1764. Chose curieuse : à l'exception de « M. Philidor », le maître charmant du *Maréchal*, — dont la musique devait être depuis longtemps familière au petit Mozart, — et de « M. Honnauer » le claveciniste dont nous savons aussi que l'enfant connaissait déjà les brillantes sonates, tous ces personnages étaient des Allemands. Bornons-nous à citer, parmi eux : « M. Raupach », honnête claveciniste de Stralsund, dont nous verrons que l'enfant utilisera bientôt les sonates, ainsi que celles de Honnauer, pour des adaptations en concertos de sonates françaises, et puis encore « M. Becke », et « M. Cannabich », personnages plus considérables en vérité, mais dont la trace ne se révèlera à nous que beaucoup plus tard dans la vie musicale de Mozart.

Enfin une seconde lettre de Grimm, écrite pendant ce séjour, ne nous parle guère que des progrès faits par l'enfant depuis les deux années précédentes. Voici les quelques passages de cette lettre qui méritent d'être retenus : « Ayant entendu Manzuoli à Londres pendant tout un hiver, l'enfant en a si bien profité que, quoiqu'il ait la voix excessivement faible, il chante avec autant de goût que d'âme. Il possède au suprême degré la profonde science de l'harmonie et de ses passages les plus cachés... Nous lui avons vu soutenir des assauts, pendant une heure et demie de suite, avec des musiciens qui suaient à grosses gouttes et avaient toute la peine du monde à se tirer d'affaire avec un enfant qui quittait le combat sans être fatigué. Je l'ai vu, sur l'orgue, dérouter et faire taire des organistes qui se croyaient fort habiles. A Londres, Bach le prenait entre ses genoux et ils jouaient ainsi, de tête alternativement, sur le même clavecin. Ici, il a subi la même épreuve avec M. Raupach, habile musicien, qui a été longtemps à Pétersbourg et qui improvise avec une grande supériorité. Cet enfant est d'ailleurs une des plus aimables créatures qu'on puisse voir, mettant, à tout ce qu'il dit et ce qu'il fait, de l'esprit et de l'âme, avec la grâce et la gentillesse de son âge. Il rassure même, par sa gaîté, contre la crainte qu'on a qu'un fruit si précoce ne tombe avant sa maturité... »

En fait de compositions datant de ce séjour, nous ne possédons qu'un petit motet, et qui nous montre seulement que l'enfant était entièrement retombé sous l'influence de la musique française. Mais

c'est dans les journaux et autres documents écrits du temps que nous devons chercher sous quelle forme s'est produit au juste ce nouveau contact de Mozart avec cette musique.

A l'Opéra, pendant le séjour des Mozart, la seule nouveauté véritable a été la représentation d'*Aline, reine de Golconde,* de Monsigny très remarquable effort dans la voie du drame lyrique, avec de grands *récitatifs obligés* très accompagnés et des « airs de mouvement » faisant déjà pressentir ceux de Gluck : mais tout cela desservi par une fâcheuse ignorance du métier musical qui doit avoir empêché les Mozart d'en tirer grand profit. Cette fois encore, au reste, toute la faveur du public allait aux Italiens, et c'est là que les Mozart doivent avoir entendu le plus de musique. En dehors des pièces nouvelles que nous allons citer, le répertoire des Italiens, pendant ce trimestre, leur a offert notamment : *La Servante maîtresse* de Pergolèse, *le Maréchal* et *Tom Jones* de Philidor, sans compter l'inévitable *Annette et Lubin*. Mais, en outre, les œuvres nouvelles ont été particulièrement nombreuses pendant les premiers mois de l'année 1766. C'est d'abord *la Bergère des Alpes*, comédie de Marmontel, avec des ariettes, assez pauvres, de Kohaut ; puis, le 27 février, une comédie en un acte avec des ariettes de Schobert, *le Braconnier et le Garde Chasse*, qui n'a eu aucun succès et que certainement les Mozart n'ont plus entendue, mais dont peut-être l'enfant aura pu connaître la partition. Le 23 avril, première représentation, — et reprise le 7 juin suivant, — d'une comédie intitulée *les Pêcheurs*, avec des ariettes, très applaudies, de Gossec. Enfin, le 23 juillet, quelques jours après le départ des Mozart, représentation de la charmante *Clochette* de Duni. Longtemps, pendant les années qui vont suivre, nous allons trouver le petit Mozart tout imprégné des ariettes françaises qu'il lui a été donné de retrouver là.

Il y a eu à Paris, pendant le trimestre en question, trois Concerts Spirituels. Celui du 8 mai avait à son programme un *motet à grand chœur* de Prudent, un autre de l'abbé d'Haudimont, un *motet à voix seule* de Lefèvre, des *soli* de harpe par Hochbrucker, et un concerto de violon de Capron « mêlé d'airs connus ». Le jour de la Pentecôte, 18 mai, le principal motet a été le *Confitebor* de Lalande : en outre, Balbastre a joué « un nouveau concerto d'orgue, et l'on a entendu la chapelle particulière du prince de Condé exécuter des morceaux de Bury, maître de chapelle de la Cour. Enfin le concert de la Fête-Dieu (29 mai) avait pour programme : 1° *Exsultate Deo*, motet à grand chœur de l'abbé Dugué ; 2° morceaux choisis de Rameau, par la chapelle du prince de Condé ; 3° *Diligite,* motet à voix seule de Dauvergne ; 4° pièces de harpe par Hochbrucker ; 5° *Coronate flores*, motet à voix seule de Lefèvre ; 6° *Memento Domine*, motet à grand chœur de l'abbé d'Haudimont.

Quant aux annonces des éditeurs de musique, nous nous borne-

rons à citer : six *Trios* de Gossec op. IX pour deux violons et basse ; six *Scherzi* pour deux violons et violoncelle op. IV par Holzbauer ; six *Trios* à grand orchestre de Cannabich ; six *Trios* pour flûte, violon et basse par Wendling ; six *Sonates* pour violoncelle avec accompagnement de violon par Duport ; six *Sonates* de clavecin et violon de Sammartini ; et, (annoncées dans l'*Avant-Coureur* du 31 mars), les six *Sonates* de clavecin, avec accompagnement de violon *ad libitum* op. XIV, de Schobert.

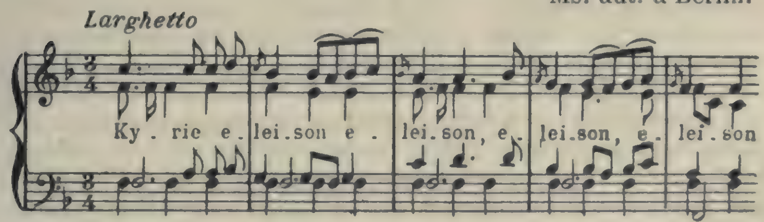
A l'exception de Schobert, qui va mourir misérablement, par accident, quelques mois plus tard, tous les noms des compositeurs énumérés dans les annonces ci-dessus se retrouveront, pour nous, à des moments divers de la vie de Mozart : mais sans que nous puissions dire au juste si c'est à Paris déjà que celui-ci aura fait connaissance avec leurs œuvres. Et, au contraire, nous pouvons être assurés qu'il a fait connaissance dès lors avec le recueil des sonates de Schobert op. XIV, qui contient les plus parfaits chefs-d'œuvre de ce maître, et dont l'empreinte sur Mozart, jusqu'au bout de la vie de celui-ci, a été d'une profondeur et d'une intensité extraordinaires. Mais ce n'est guère que deux ou trois ans plus tard que nous apercevrons, pour la première fois, dans l'œuvre de Mozart, un contre-coup direct de l'influence de ces sonates de Schobert, publiées pendant son second séjour à Paris : de telle sorte que, étant donnée l'hostilité de Grimm et de Léopold Mozart pour le maître silésien, il est possible que l'enfant, d'abord, n'ait pas compris la haute valeur de ces sonates, trop différentes de la musique toute légère et « galante » à laquelle il était accoutumé pour le moment. N'importe : la publication de ces sonates de Schobert n'en est pas moins le grand événement du séjour des Mozart à Paris, puisqu'elles vont, désormais, alimenter Mozart, toute sa vie, d'expression et de beauté musicales. Non seulement, comme nous l'avons vu déjà, il y prendra textuellement des phrases entières ; non seulement il transportera dans un air de l'*Enlèvement au Sérail* des effets tirés du finale de la sonate de Schobert en *si bémol*, — pour ne pas énumérer ici bien d'autres emprunts que nous aurons à citer au fur et à mesure : mais ce sont encore ces sonates de Schobert qui lui révéleront un emploi de la musique plus noble et plus haut que celui que ses maîtres et ses concurrents lui apprendront à pratiquer. Qu'on lise, par exemple, dans l'édition Méreaux ou dans le recueil de M. Riemann, les deux sonates de Schobert en *ré mineur* et en *ut mineur*, ou encore la sonate en *la*, avec ses curieux chromatismes ; jamais assurément, depuis certaines *fantaisies* de Sébastien Bach et les six premières suites de Hændel, jamais le clavecin n'a été employé à traduire des sentiments aussi profonds, ni à les revêtir d'une poésie aussi pure et belle. Et parmi les leçons diverses que va en retirer Mozart, il y en a une, tout au moins, qu'il importe de signaler dès maintenant : c'est de Schobert,

comme nous l'avons dit déjà, qu'il va apprendre, — dès qu'il se remettra à faire des *développements*, — à leur donner cette importance pathétique singulière qu'il leur donnera lui-même durant toute sa vie, et dont il léguera ensuite le secret à Beethoven. Où donc, sinon dans les sonates susdites de Schobert, aurait-il pu trouver des exemples de cette montée soudaine de l'émotion, après les deux barres, de cette transfiguration subite du passage précédent, qui, de plus en plus, vont devenir chez lui des habitudes, et le distinguer de tous les autres compositeurs de son temps ? Mais, encore une fois, plus d'un an va s'écouler avant que Mozart revienne à l'usage des *développements*[1]. En 1766, il est encore tout à fait l'élève de Chrétien Bach ; et le seul effet immédiat qu'ait produit sur lui son second séjour à Paris paraît bien être plutôt d'ordre général que se rattacher à tel ou tel homme, à telle ou telle œuvre, en particulier. Il se nourrit, de nouveau, d'airs français, dont nous entendrons l'écho dans ses compositions des années suivantes ; et surtout, par-dessous son nouvel idéal italien d'élégance pure et noble, il recommence à éprouver ce besoin d'expression nette et simple, étroitement liée à un sens précis, qui est, sans aucun doute, le don le plus considérable qu'il ait reçu, pour sa vie entière, de notre génie national français.

41. — *Paris, le* 12 *juin* 1766.

Kyrie en fa, pour quatre voix, deux violons, alto et basse (parfois chiffrée).

K. 33.
Ms. aut. à Berlin.



L'autographe de ce petit *Kyrie* porte, de la main de Wolfgang lui-même, la curieuse inscription suivante : *Mese, à Paris, le 12 juni, di Wolfgang Mozart, 1766*. Or, malgré le galimatias polyglotte de cette inscription, il nous paraît incontestable que le mot « Mese » était pour signifier : « Messe ». De telle sorte que nous avons là une indication certaine de l'origine du *Kyrie*, qui a bel et bien été destiné par

1. Ajoutons que, d'ailleurs, dès sa rentrée à Salzbourg, Mozart attestera l'influence exercée sur lui par Schobert en adaptant pour l'exécution avec orchestre un ou plusieurs morceaux des sonates du maître parisien.

l'enfant à commencer, déjà, une messe complète, restée à l'état de projet. Et la chose est d'autant plus singulière que l'habitude des messes, à Paris, avait alors presque entièrement disparu ; mais sans doute l'enfant se préoccupait de son prochain retour à Salzbourg.

Cependant, pour n'être pas un motet, ce morceau a un caractère français très marqué, à la fois beaucoup plus simple et plus précis que celui de la musique d'église italienne ou allemande d'alors. Et, en outre, tout le *Kyrie* a pour thème unique un air, ou plutôt un refrain, d'une allure absolument française. Ce refrain, exposé tour à tour par les voix et les instruments, puis un peu modulé dans le *Christe eleison*, reparaît ensuite, repris sans changement, pour aboutir à quelques mesures de *coda*, qui sont d'ailleurs le passage le plus original du morceau entier. Ajoutons qu'à cette simplicité, très rudimentaire, du plan correspond une réalisation non moins rudimentaire. Le ténor, presque toujours, suit le soprano ; l'alto et la basse marchent volontiers ensemble ; les instruments, quand ils ne répètent pas le chant en écho, ou ne le doublent pas, se bornent à un accompagnement assez insignifiant ; et les pauvres petites velléités de contrepoint achèvent de nous montrer combien l'éducation de l'enfant restait encore négligée, dans ce domaine particulier de son art. Evidemment aussi, le petit Mozart avait tout à apprendre en fait de musique religieuse : un *Kyrie*, pour lui, était quelque chose comme un *andante* de symphonie avec des voix substituées ou jointes aux instruments. Ce qui n'empêche pas, au reste, le présent n° 16 d'avoir déjà un certain charme très doux et tendre, appartenant en propre à Mozart, et qui se retrouve surtout dans la *coda* signalée tout à l'heure, ainsi que dans une délicate série de modulations destinées à unir le premier *Kyrie* avec le *Christe*.

NEUVIÈME PÉRIODE

SALZBOURG ET L'ARRIVÉE A VIENNE

(1er DÉCEMBRE 1766-1er JANVIER 1768)

Sitôt rentré à Salzbourg, le petit Mozart se vit accablé de commandes, aussi bien par le prince archevêque et l'Université que par les riches bourgeois de la ville. Nous savons notamment qu'il eut à composer, durant cette période, un grand acte d'*oratorio*, une petite *cantate* (ou plutôt un petit opéra) sur des paroles latines, une *cantate de carême*, un *offertoire* pour un couvent du voisinage, une *licenza*, ou récitatif et air pour la fête anniversaire de l'installation de l'archevêque, une *symphonie*, une *sérénade* et une *cassation*, sans compter une seconde *symphonie* qu'il a commencée à Olmütz, où les Mozart s'étaient réfugiés après un séjour très bref à Vienne, et où une grave maladie de l'enfant les a contraints de rester jusque vers la fin de l'année. En outre, le catalogue rédigé par son père en 1768 nous apprend qu'il a écrit, durant cette année de Salzbourg, les compositions suivantes, aujourd'hui perdues : « 1° six *divertissements* en quatuor pour divers instruments, tels que violon, trompette, cor, flûte traversière, basson, trombone, alto, violoncelle, etc. ; 2° six *trios* pour deux violons et violoncelle ; 3° un grand nombre de menuets pour tous les instruments ; 4° des *sonneries* de trompettes et timbales ; 5° diverses marches pour deux violons, deux cors, deux hautbois, basse etc., ainsi que des marches militaires pour deux hautbois, deux cors et bassons, et d'autres pour deux violons et basses ». La plupart de ces morceaux perdus, — disons-le pour n'avoir pas à y revenir, — et notamment les « divertissements en quatuor », les « trios », les « sonneries », et les « marches » doivent avoir été de très petites choses, composées pour les cérémonies de la Cour de Salzbourg et surtout pour les grands repas de l'archevêque, qui avaient coutume d'être accompagnés de ce qu'on appelait une « musique de table », toujours aussi variée que possible.

Mais l'activité musicale de l'enfant, durant cette féconde et importante année, ne s'est point bornée à la composition des nombreuses

commandes énumérées ci-dessus. On se rappelle que le père, dans sa dernière lettre de Munich, le 22 novembre 1766, écrivait aux Hagenauer : « Vous savez vous-mêmes combien mon Wolfgang a encore à apprendre ! » L'excellent homme avait compris que, pour grand que fût le talent d'exécution de son fils, son véritable génie ne consistait pas à interpréter des œuvres musicales, mais bien à en créer lui-même ; et il avait résolu maintenant de ne rien négliger pour que son fils, après avoir connu tous les secrets du métier de pianiste ou d'organiste, s'instruisît encore de tous ceux du métier de compositeur. Les moindres instants de loisir que pouvait trouver Wolfgang, durant cette année 1767, étaient occupés à l'étude de l'harmonie et du contrepoint. C'est de quoi témoigne notamment, au *Mozarteum* de Salzbourg, un précieux cahier tout rempli des exercices de l'enfant, et dont Jahn, qui a eu le privilège de pouvoir l'examiner, nous fait la description suivante : « Après les intervalles et les gammes vient une longue série de petits *devoirs*, consistant à faire, sur une mélodie donnée, un travail de contrepoint, le plus souvent à trois voix, d'après les différentes espèces de contrepoint simple : 1° note contre note ; 2° deux notes contre une ; 3° quatre notes contre une ; 4° avec des ligatures ; 5° dans le style fleuri. Toutes les mélodies choisies comme *cantus firmus*, dans ce cahier, sont empruntées au *Gradus ad Parnassum*, de Fux, qui doit sûrement avoir servi de manuel pour toutes les leçons du petit. Les thèmes donnés, les corrections, et de courtes observations sont, pour la plupart, de la main du père. Mais tout ce travail de réalisation et la mise au net des devoirs corrigés proviennent, naturellement, de Wolfgang ; et celui-ci s'est même, une fois, amusé à désigner les trois voix des noms de : *il signor d'Alto, il marchese Tenore, e il duca Basso.* » Et il y a également, au British Museum de Londres, une feuille autographe contenant quatre basses chiffrées différentes pour accompagner une même mélodie.

D'autres renseignements, sur les études de l'enfant, nous sont donnés par Nissen, qui les tenait évidemment de la sœur de Mozart. Lui aussi nous apprend que « le jeune artiste a employé cette année à l'étude supérieure de la composition », mais il ajoute que « Emmanuel Bach, Hasse, Hændel, et Eberlin, ont été ses maîtres, et leurs œuvres l'objet constant de son étude ». Puis il continue ainsi : « C'est par là que Mozart s'est acquis une habileté et rapidité extraordinaire dans le jeu de la main gauche. Assidûment, il a exploré les œuvres des vieux compositeurs de style rigoureux,... sans négliger les anciens maîtres italiens du chant mélodique. » Tout cela est bien confus, et l'on ne voit guère comment la méditation des œuvres de Hasse peut avoir donné à l'enfant cette « habileté et rapidité extraordinaire dans le jeu de la main gauche » que nous savons qu'il tenait surtout de son maître parisien Schobert.

Nissen aura brouillé, dans les souvenirs de la sœur, ce qui se rapportait au claveciniste et ce qui concernait proprement le musicien. Mais les quatre noms qu'il cite, et qu'il n'a certainement pas inventés, n'en méritent pas moins d'être retenus, pour se joindre à celui du vieux pédagogue Fux, dans la liste des hommes étudiés alors par le petit Mozart. Emmanuel Bach, en vérité, semble bien se rapporter à une date antérieure : car son prestige, à ce moment, commençait déjà à se trouver bien réduit. C'est avant le départ pour la France que l'enfant doit avoir joué les premiers recueils de sonates d'Emmanuel Bach, et surtout étudié cette *École du Clavecin* qui a servi de modèle pour la *Méthode de Violon* de Léopold Mozart. En 1767, les clavecinistes étudiés par Mozart doivent avoir été ses maîtres et amis des années précédentes : Chrétien Bach (dont Nissen aura confondu le nom avec celui de son frère aîné), Abel, Schobert, Paradisi, peut-être déjà Joseph Haydn. Aussi bien possédons-nous un renseignement des plus significatifs sur les maîtres qui, durant cette période, se sont imposés surtout à l'attention du petit Mozart, et qui étaient, simplement, les maîtres français rencontrés naguère à Paris. Nous allons voir, en effet, que l'enfant, ayant à se préparer des concertos de clavecin en vue de son prochain voyage de Vienne, se bornera à rehausser d'un accompagnement d'orchestre une série de morceaux empruntés aux sonates de Schobert, Honauer, Ranpach, Eckard, et peut-être Legrand. Mais il n'aura point manqué de lire et de méditer les opéras de Hasse, dont l'influence va se montrer à nous dans les airs de l'*oratorio* et de l'*opéra latin* écrits à Salzbourg durant cette année. Aussi bien le vénérable archevêque Sigismond joignait-il à un amour passionné de la musique le culte de ce vieux style classique dont Hasse était le dernier représentant. Et pareillement il se peut que, malgré le mépris connu de Léopold Mozart pour Hændel, l'enfant ait continué à pratiquer les œuvres vocales de ce maître, ou plutôt encore les deux séries de ses *Suites* de clavecin, ainsi que ses merveilleuses *sonates* de violon et de flûte. Mais l'homme qui a eu sur lui, à cette date, l'action la plus directe, et d'ailleurs la plus manifeste, est le vieux maître salzbourgeois Eberlin, mort depuis quatre ans déjà, mais dont les œuvres et le génie ont continué à dominer la petite cour salzbourgeoise jusqu'à la mort de l'archevêque Sigismond en 1771. A chaque instant, dans l'*oratorio*, l'*opéra latin*, la *cantate*, et les *airs* composés par Mozart en 1767, nous allons retrouver cette action d'Eberlin ; mais en outre, par delà l'imitation directe de son style et de ses procédés, cet homme admirable a contribué très profondément à former le génie musical de Mozart, en l'imprégnant, presque à son insu, d'une certaine douceur à la fois enveloppante et vigoureuse, toute pleine de chromatismes et de modulations sensuelles, mais toujours associés avec la langue classique la plus sévère et la plus robuste. Qu'on lise, dans le recueil

de Farrenc, la série des préludes et fugues d'Eberlin : on aura l'impression d'entendre un Mozart de 1730, un vieux maître introduisant des idées et des tournures « mozartiennes » dans le tissu serré du contrepoint de Bach et de Hændel.

Et cette influence d'Eberlin, en même temps qu'il la ressentait immédiatement, le petit Mozart, dès l'année 1767, doit l'avoir ressentie déjà d'une façon indirecte, au contact d'un maître sur qui elle s'était exercée avec une intensité singulière. C'est en 1762, l'année même de la mort d'Eberlin, que le jeune Michel Haydn est venu demeurer à Salzbourg, et, tout de suite, la douceur et la grâce sensuelles du vieux maître salzbourgeois se sont transmises au maître nouveau, qui les a traduites dans la langue toute moderne, toute « galante » et cursive, de la musique du temps. Et bien que des jalousies professionnelles aient longtemps séparé la famille des Mozart et celle de Michel Haydn, et bien que l'enfant ne se soit mis expressément que deux ou trois ans plus tard à imiter un homme en qui son père voyait un concurrent fâcheux, telle était la miraculeuse parenté des deux âmes du petit Mozart et du jeune Michel Haydn que, tout de suite, dès le milieu de l'année 1767, nous allons voir l'enfant se mettre, malgré son père et sans doute malgré soi-même, à modifier, pour le rapprocher de celui de Michel Haydn, le style qu'il vient de rapporter de Paris et de Londres.

En effet, cette transformation du style de Mozart est le seul témoignage bien précis que les œuvres musicales de l'enfant nous aient gardé sur le résultat de ses études en 1767. Le cahier de Salzbourg nous montre bien qu'il a étudié le contrepoint; et nous apercevons çà et là, dans ses compositions de l'année, quelques vestiges de ses progrès sur ce domaine : mais, somme toute, ce que nous entrevoyons de ces progrès est assez peu de chose, et tout nous porte à croire que l'enfant, en 1767, aura étudié le contrepoint comme un collégien de naguère étudiait la grammaire latine, c'est-à-dire avec beaucoup d'application et d'intelligence, mais sans y apporter cette chaleur de cœur qui, seule, rend une étude tout à fait fructueuse. Il apprenait des règles et s'ingéniait à les mettre en pratique : mais personne, autour de lui, n'avait de quoi lui faire sentir l'utilité vivante de ces règles, communément dédaignées. Et par là s'explique le ravissement qu'allait être pour lui, trois ans après, la rencontre du P. Martini, le premier homme qui allait lui révéler la vie et la beauté du contrepoint, et, du même coup, lui permettre d'employer le contrepoint à exprimer les sentiments de son cœur, tandis qu'il ne s'en était servi, jusqu'alors, que pour réaliser des devoirs d'élève.

Ainsi, au point de vue de l'harmonie et du contrepoint, les œuvres de Mozart, en 1767, vont devenir sans cesse plus habiles et plus sûres, mais par un progrès tout continu et suivi, et même sans que l'on découvre, dans ces œuvres mieux écrites, rien qui ressemble

à la singulière ivresse musicale que nous avons constatée chez l'enfant pendant son séjour à Londres, sous l'action de Hændel et de la musique italienne. Beaucoup plus sensible, déjà, est le progrès dans l'instrumentation, comme aussi dans le traitement de la voix humaine. En rentrant à Salzbourg, l'enfant s'est trouvé replongé dans une atmosphère de musique foncièrement « instrumentale », et même dans une atmosphère d'instrumentation populaire, où les couleurs plus accentuées des hautbois, des cors, des bassons, tenaient plus de place que l'ensemble plus monochrome du quatuor à cordes. De là, dans toutes les œuvres que nous allons examiner, un renforcement marqué de l'élément symphonique : avec un plus grand nombre d'instruments employés, et, pour chacun d'eux, un rôle plus actif, — et souvent déjà un rôle libre et prépondérant pour les instruments à vent. Et quoique la situation fût loin d'être la même pour la musique vocale, que l'âme allemande est toujours tentée de concevoir à un point de vue tout « instrumental », au lieu de lui attribuer la couleur et la valeur distinctes que lui reconnaissent les races latines, il n'en reste pas moins que le petit Mozart, en rentrant à Salzbourg, s'est trouvé à même d'étudier et de pratiquer cette musique infiniment plus à l'aise que durant ses voyages. A la cathédrale, dans les églises, à la Cour, pas un jour ne se passait sans qu'il entendît chanter; et lui-même, maintenant, s'est trouvé avoir sans cesse à écrire pour les voix. Aussi la partie vocale de son œuvre de 1767 nous présente-t-elle un progrès incessant et rapide, que va accroître encore le séjour de Vienne en 1768. L'enfant ne sait toujours pas faire la différence entre les voix humaines et les instruments de l'orchestre : mais il s'instruit des propriétés et des limites des voix, aussi bien par l'expérience quotidienne que par l'étude des compositeurs d'opéras; et déjà plusieurs airs de sa comédie latine et de sa *Cantate de carême* nous révèlent pleinement son génie de compositeur de musique vocale, dont les premiers essais précédents ne laissaient voir encore que des traces bien faibles.

Cependant, le principal trait distinctif de son développement intérieur durant cette période est un changement profond qui commence à se produire en lui, quelque temps après son retour en Allemagne, et qui ne se rattache pas au progrès de ses études, mais uniquement à l'influence du milieu nouveau où il se trouve introduit, ou plutôt ramené. D'italo-française qu'elle était lors de son retour, et encore dans les premières œuvres qui ont suivi ce retour, sa musique tend manifestement à devenir allemande. Nous voyons, de proche en proche, les dimensions des morceaux s'étendre, les idées musicales se relâcher de la forme précise et un peu sèche qu'elles avaient dans les œuvres précédentes; peu à peu l'enfant abandonne quelques-uns des procédés que lui a enseignés Chrétien Bach, notamment la distinction radicale de divers *sujets*, et l'emploi du morceau entier à

l'élaboration successive de deux *sujets* séparés. Maintenant, ces deux sujets sont volontiers entremêlés, et accompagnés d'autres thèmes plus ou moins développés. Et tout l'ensemble des morceaux prend une allure plus ample, à la fois, et plus familière, plus conforme aux habitudes du goût allemand. Modification qui, comme nous l'avons dit, s'explique assez par le changement de milieu : et cependant nous ne pouvons nous empêcher de supposer que déjà l'action particulière de Michel Haydn y a joué un rôle, et que c'est dans les œuvres de ce maître que l'enfant, surtout, a repris contact avec le génie de sa race et de sa patrie.

Mais, sous cette transformation de l'esprit qui inspire son œuvre, Mozart, avec une obstination singulière, reste fidèle à quelques-uns des procédés techniques que lui a enseignés Chrétien Bach, et notamment à la coupe des morceaux en deux parties, avec une rentrée du premier sujet à la dominante, après les deux barres, et une rentrée du second sujet dans le ton principal. C'est précisément l'emploi caractéristique de cette coupe qui va nous servir le plus pour reconnaître, entre les compositions non datées de l'enfance de Mozart, celles qui doivent avoir été écrites durant l'année 1767. Et, en effet, nous possédons trois œuvres symphoniques de cette période dont la date nous est certainement connue : les deux ouvertures de l'*oratorio* et de la *comédie latine*, et une *symphonie* commencée à Olmütz, dans l'automne de 1767, pendant un arrêt des Mozart sur la route de Vienne ; et nous possédons aussi plusieurs symphonies et ouvertures dont nous savons qu'elles ont été composées à Vienne, l'année suivante. Or, invariablement, dans les deux ouvertures et la symphonie de 1767, comme dans les symphonies de Londres et de La Haye, comme dans la plupart des sonates de Londres et dans *toutes* celles de La Haye, la coupe des morceaux est invariablement l'ancienne coupe italienne, sans rentrée du premier sujet dans le ton principal, et sans *développement* précédant cette rentrée, tandis que, non moins invariablement, toutes les œuvres symphoniques écrites à Vienne, et puis encore à Salzbourg en 1769, nous font voir déjà la coupe allemande d'Emmanuel Bach et de Joseph Haydn, avec, après les deux barres, un *développement* libre suivi d'une rentrée du premier sujet dans le ton principal. De sorte que, lorsque nous trouvons des *symphonies* ou des *divertissements* qui, par l'ensemble de leurs caractères, datent sûrement de l'une de ces trois années, entre 1767 et 1769, mais qui en outre présentent la particularité, dans tous leurs morceaux, de n'avoir pas de *développement* ni de rentrée du premier sujet dans le ton principal, il suffit de connaître un peu le tempérament de Mozart, et la manière dont il a toujours suivi passionnément telle ou telle méthode qui l'avait frappé, et puis l'a complètement abandonnée pour en suivre une autre, — il suffit de se rappeler la ténacité avec laquelle l'enfant, dans toutes ses œuvres de Londres et de

La Haye, a appliqué un système que le maître de qui il le tenait, Chrétien Bach, n'appliquait lui-même qu'avec beaucoup moins de rigueur, — pour pouvoir affirmer en toute assurance que celles de ses œuvres non datées qui nous présentent la coupe *italienne* doivent appartenir à la période de 1767, où nous savons que l'enfant a pratiqué cette même coupe dans toutes celles de ses œuvres dont la date nous est connue. Il est parfaitement absurde d'admettre, étant donnée toute l'histoire de la vie de Mozart, que, en 1768 ou en 1769, alors que toutes ses œuvres certaines nous le montrent revenu à la coupe *allemande*, avec un *développement* et une rentrée du premier sujet dans le ton principal, il ait, par exception, dans des œuvres non datées, recouru à l'ancienne coupe, abandonnée par lui depuis son arrivée à Vienne. Il y a là, avec une âme aussi ardemment impressionnable et prompte à s'abandonner que la sienne, une impossibilité absolue ; et ainsi nous n'avons aucun scrupule à placer en 1767 toutes celles de ses œuvres de jeunesse où, dans aucun des morceaux, il n'emploie le système du *développement* avec rentrée du premier sujet dans le ton principal.

Il est vrai que, plus tard, durant son séjour en Italie, Mozart va se trouver remis en présence de cette coupe italienne qu'il aura délaissée en 1768 ; et, en effet, nous la rencontrerons dans maintes de ses œuvres des années 1770 et 1771 ; après quoi elle disparaîtra de son œuvre pour toujours, sauf de très rares exceptions qui correspondent à des velléités de créer des formes nouvelles. Mais, invariablement encore, dans toutes ces œuvres faites en Italie, Mozart emploiera la coupe *italienne* de la façon dont l'emploieront les Italiens autour de lui, et dont l'employaient déjà, à Londres, les Italiens et les italianisants qui la lui ont enseignée jadis : invariablement, il emploiera cette coupe dans l'un des morceaux d'une œuvre, et la coupe *allemande* d'Emmanuel Bach et de Haydn dans le morceau suivant ; et jamais, dans aucune œuvre datée de ces deux années, nous ne le verrons, comme dans *toutes* ses œuvres datées de 1765, 1766, et 1767, appliquer la coupe italienne sans *développement* à tous les morceaux d'une œuvre : *allegro* initial, *andante*, et *finale*. Sans compter que les œuvres de 1770 et 1771 ont d'autres caractères qui nous empêchent de les confondre avec celles des périodes précédentes.

Cette manière toute féminine dont Mozart, jusqu'au bout de sa vie, a tour à tour usé passionnément d'un système ou d'un procédé et les a ensuite abandonnés complètement pour toujours, c'est là un trait si distinctif de son tempérament que nous avons le devoir de le signaler avec quelque insistance. Toute sa vie, il a été comme les enfants qui ne pensent qu'à leur jouet nouveau, mangent et dorment avec lui, et puis, un beau jour, le jettent au fond d'une armoire et jamais plus n'y songent. Ainsi nous le verrons, à Salzbuorg,

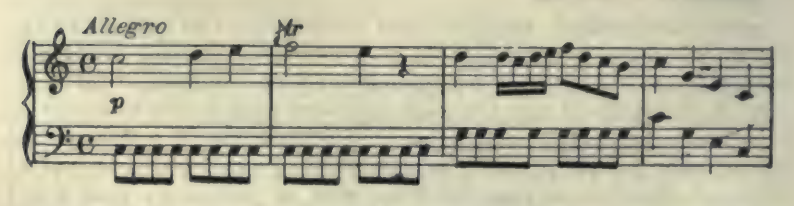
en 1773, apprendre de Michel Haydn le procédé consistant à finir certains morceaux par de longues *codas*, séparées du reste du morceau et venant après des secondes barres de reprise : aussitôt le jeune homme va employer ce procédé dans *tous* les morceaux de *toutes* ses compositions, tandis que Michel Haydn ne s'en servait que concurremment avec d'autres manières de finir ; et puis, après le séjour à Munich en 1775, l'engouement se refroidira, chez Mozart, et les *codas* disparaîtront de son œuvre, sauf à y reparaître accidentellement par la suite. Ainsi encore nous trouverons Mozart entiché d'une expression : *andante grazioso*, ou du mot *rondeau* écrit à la française ; et il usera et abusera de ces mots, jusqu'au jour où une autre mode l'aura captivé. Et le plus curieux est que nous le retrouverons tel jusqu'à la dernière année de sa vie : toujours, pour chaque période, nous pourrons indiquer, chez lui, ce qu'on serait tenté d'appeler une « manie » ou un « tic », et qui nous aidera à classer ses œuvres non datées, soit qu'il s'agisse d'une certaine figure de virtuosité ou, par exemple, d'un certain procédé de contrepoint.

Enfin il importe de noter un point qui, d'ailleurs, n'est pas sans se rattacher à ce qui précède, et qui servira également à nous guider dans notre détermination de la date de maintes œuvres : nous voulons parler du format du papier des divers manuscrits. Car, là encore, Mozart s'est toujours montré presque « maniaque », dans son attachement obstiné à tel ou tel format, pendant telle ou telle période de sa vie. C'est ainsi qu'à Londres et à La Haye il a employé, de préférence, un papier oblong, avec douze ou quatorze lignes sur chaque page ; mais déjà à la fin du séjour de La Haye, et pour son *Kyrie* de Paris, il s'est servi d'un format carré de dix lignes, et maintenant, à Salzbourg, c'est de ce format qu'il va faire usage constamment et sans exception.

42. *Salzbourg, entre le* 1er *décembre* 1766 *et le* 1er *mars* 1767.

Ouverture ou Sinfonia en ut de l'oratorio *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes*, pour deux violons, deux altos, violoncelle et basse, deux hautbois, deux cors, deux bassons.

K. 35.
Ms. aut. à Windsor.



Conformément à l'usage des oratorios, cette ouverture, ou plutôt *sym-*

phonie n'a qu'un seul morceau : mais dans ses premiers opéras, au contraire, nous allons voir Mozart composer, en guise d'ouvertures, de véritables symphonies en trois morceaux séparés, tout à fait comme les symphonies qu'il écrivait pour les concerts ; et l'ouverture même de l'oratorio, ainsi que nous allons le dire, est un véritable premier morceau de symphonie. Aussi, d'une façon générale, à la fois pour la commodité de notre exposition et par convenance historique, séparerons-nous toujours, dans toute l'œuvre dramatique de la jeunesse de Mozart, les *ouvertures* des œuvres vocales qu'elles précèdent : car nous savons, par Mozart lui-même et ses contemporains, que le travail de l'ouverture et celui de l'opéra étaient entièrement distincts, chacun se rattachant, dans l'esprit du compositeur, à un ensemble distinct de règles et de procédés. Cette séparation des premiers opéras de Mozart et de leurs ouvertures nous sera, d'ailleurs, d'autant plus permise que, sauf dans certains cas très rares, l'enfant ne sera nullement préoccupé de rattacher la signification expressive de ses « symphonies » à celle des pièces qu'elles devaient précéder ; et c'est ainsi que dans le cas présent, notamment, une certaine solennité de rythme, et le choix du grave ton d'*ut*, auront seuls de quoi nous rappeler qu'il s'agit du prologue d'un oratorio.

C'est donc vraiment un premier morceau de symphonie que le petit Mozart a composé lorsque, très peu de temps après sa rentrée à Salzbourg, il a été chargé d'écrire l'une des trois parties d'un oratorio qui devait être chanté dans les premiers jours de mars 1767. Nous reviendrons sur les circonstances de la composition de cet acte d'oratorio lorsque nous aurons à parler des airs qui le constituent : pour l'ouverture présente, il nous suffira de dire que nous avons là, sans aucun doute, l'un des premiers morceaux symphoniques de l'enfant après son retour du grand voyage d'Europe.

Et, en effet, peu s'en faut que nous retrouvions exactement, dans ce morceau, la même manière que nous ont fait voir les symphonies de Londres et de La Haye. Le petit Mozart reste toujours encore sous l'influence de Chrétien Bach et de ses maîtres de Londres. Comme eux, il répète constamment ses phrases ; comme eux, il distingue et sépare nettement ses deux sujets, avec une cadence et une pause après le premier ; et, toujours comme Chrétien Bach, il aime les contrastes de *forte* et de *piano*, ainsi que les grandes marches des basses sous les trémolos des violons. Et enfin, absolument comme il faisait à Londres et à La Haye, Mozart, après les deux barres, reprend tout de suite son premier sujet, à la dominante, pour ne reprendre plus tard que le second sujet dans le ton principal.

Par sa conception et les grandes lignes de son exécution, cette ouverture se rattache directement aux symphonies précédentes : l'influence nouvelle de Salzbourg s'y fait à peine sentir encore, et toute la différence ne réside, en comparaison, par exemple, de la symphonie de La Haye, que dans des détails de mise au point attestant les rapides progrès des études de l'enfant. Ainsi le rôle des instruments à vent, sans être beaucoup plus fourni qu'à La Haye, est sensiblement plus heureux, mieux approprié aux ressources de ces instruments ; le rôle du basson, en particulier, se détache mieux et prend une couleur plus originale. En

outre, l'opposition des deux sujets est plus fine et plus délicate que dans les symphonies précédentes ; et il convient de noter que Mozart, ici, dans sa seconde partie, au lieu de travailler à varier son premier sujet, suivant l'usage à peu près universel du temps, fait porter son effort de variation sur le second sujet, qu'il travaille avec un art déjà très personnel avant de le reproduire intégralement dans le ton principal. A noter encore de petites imitations, — ou même un essai de contrepoint plus libre, — entre les deux violons, tandis que les altos continuent à ne se détacher que très peu de la basse[1]. Et tout l'ensemble du morceau a une allure plus cursive, plus sûre, et plus aisée, qui achève de nous révéler le degré de maîtrise où l'enfant est désormais arrivé dans le domaine de la musique instrumentale.

43. — *Salzbourg, entre le* 1[er] *décembre* 1766 *et le* 1[er] *mars* 1767.

Symphonie en fa, pour deux violons, deux altos, basse, deux hautbois, deux bassons et deux cors.

K. 76.
Ms. perdu.

Allegro maestoso

Allegro maestoso. — Andante (en si bémol). — Menuetto et *trio (en ré mineur). — Allegro.*

La date de composition de cette symphonie ne nous est point connue de façon documentaire ; et l'autographe de l'œuvre elle-même n'a pas été retrouvé. Mais sa comparaison avec les symphonies précédentes et avec l'ouverture de l'oratorio nous prouve péremptoirement qu'elle a dû être composée à très peu de distance de cette ouverture, et tout de suite après le retour du grand voyage. En réalité, même, nous ne craindrions pas d'affirmer que la symphonie a été composée avant l'ouverture, peut-être dès le mois de décembre 1766. Elle est le grand morceau que l'enfant a écrit, avec un effort et un soin extrêmes, lorsque, rentré à Salzbourg, il a voulu montrer à son maître et à ses compatriotes tout ce qu'il avait appris durant son voyage.

Cette préoccupation de produire un « chef-d'œuvre », un morceau de « maîtrise », nous apparaît dans le travail que nous révèle chaque mesure de la symphonie, dans l'emploi que nous y trouvons de tous les artifices du métier connus à l'enfant, dans un constant désir, que nous y sentons,

1. Bien que Mozart n'ait encore réservé qu'une seule ligne à la partie d'alto, il est facile de voir qu'il écrit déjà pour deux altos, ainsi qu'il le fera souvent dans la suite de cette période.

de trouver du nouveau et d'affirmer son originalité. Mais, sous tout cela, la symphonie ressemble absolument à l'ouverture de la *Schuldigkeit*, et, mieux encore que celle-ci, nous présente une réunion de tout ce que nous ont fait voir les symphonies de Londres et de La Haye. Vingt autres motifs, d'ailleurs, nous obligeraient à la placer à cette date du retour en Allemagne, si même nous n'avions point pour nous guider dans cette fixation de la date, ce trait distinctif que, *pas une seule fois*, dans les trois grands morceaux, Mozart ne fait de *développement* avec rentrée du premier sujet dans le ton principal.

Nous pourrions redire, d'abord, tout ce que nous avons dit de l'ouverture précédente. Ici encore, Mozart répète toutes ses phrases, et sépare nettement ses deux sujets, et oppose les *forte* et les *piano*, et multiplie les effets de marches des basses sous des tenues ou des *trémolos* des violons. A quoi il convient d'ajouter que, ici, les souvenirs du voyage d'Europe sont plus nombreux encore que dans l'ouverture : consistant, par exemple, dans l'emploi de cadences qui figuraient dans les sonates de Paris ou de Londres, ou bien, comme nous le dirons tout à l'heure, dans l'emprunt fait manifestement à Rameau d'une gavotte du *Temple de la Gloire* pour le premier sujet du *finale* de la symphonie. Et nous pourrions signaler maints autres points qui rattachent la symphonie à l'ouverture ; dialogues contrapontiques entre les deux violons, élaboration et variation du second sujet, au lieu du premier, (dans le finale), etc. Il n'y a pas jusqu'à l'instrumentation qui ne soit absolument la même de part et d'autre, avec deux hautbois, deux bassons, et deux cors s'ajoutant au quatuor des cordes, — ou plutôt à leur quintette, car, ici encore, la partition nous laisse voir que Mozart à écrit pour deux altos. Tout au plus le rôle des bassons et des hautbois est-il plus « concertant » dans certains passages de la symphonie, ce qui rappelle, également, le voyage de Londres. Au reste, tout cela apparaîtra bien mieux dans une rapide analyse des quatre morceaux de cette importante symphonie.

Dans le premier morceau, les instruments à vent jouent un rôle plus considérable que jamais encore chez Mozart. Il y a des *soli* de hautbois et bassons, des échanges constants d'idées mélodiques entre les vents et le quatuor. Les deux sujets sont étrangement courts et ramassés, à la manière des symphonies de Londres, mais opposés en un contraste plus nuancé, ainsi que déjà dans l'ouverture nº 42. Après les deux barres, le premier sujet est repris à la dominante ; mais au lieu de varier ce sujet ou le suivant, Mozart, ici, introduit déjà un long passage tout nouveau, d'un caractère expressif très marqué, avec des rythmes et des modulations mineures qui font songer à l'opéra-comique français ; après quoi vient une reprise un peu allongée du second sujet dans le ton principal.

L'*andante*, très court, n'en a pas moins deux sujets distincts. Tout cet *andante* est surtout un *solo concertant* des deux bassons, suivant un procédé familier aux symphonistes de Londres. Parfois le basson fait, seul, le chant, parfois il dialogue avec les violons. L'alto, lui, ne s'est pas encore émancipé : toujours il se rattache à l'un ou à l'autre des instruments voisins.

Se conformant à l'habitude salzbourgeoise, Mozart, dans sa symphonie nouvelle, a mis un menuet : et la présence de ce menuet est même

la principale raison qui nous empêche de supposer que la symphonie n° 43 ait pu être composée durant le voyage. Mais l'enfant ne s'en est point tenu à vouloir faire un double menuet : s'essayant dans ce genre, il a rêvé de produire quelque chose de nouveau et de magnifique, un rehaussement du menuet au niveau du genre de la symphonie ; et, en effet, non seulement le menuet et son *trio* ont une ampleur et une portée inaccoutumées, mais l'enfant a encore imaginé de les souder ensemble au moyen d'une phrase incidente du premier menuet, avec un rythme très caractéristique, qui devient la phrase initiale et même l'unique sujet de tout le *trio*. Sans cesse, ainsi, nous entendons revenir ce rythme exposé à l'unisson par les violons, l'alto, et les hautbois ; et le menuet y prend un caractère singulier de puissance et de grandeur, d'autant plus frappant qu'il est obtenu par des moyens plus simples[1]. Notons encore que, à la manière de Paris et de Londres, Mozart dans le menuet et le *trio*, ne fait point de *rentrée* de la première partie dans le ton principal. C'est la coupe *binaire* que nous ont montrée, notamment, tous les menuets du cahier de Londres.

Enfin, si l'intention expressive de la musique française se découvre clairement à l'origine de ce curieux menuet, c'est aussi à ses souvenirs français que Mozart doit le principal sujet du *finale* de sa symphonie. Avec les différences de la tonalité et de certains détails du rythme, ce premier sujet dérive incontestablement d'une gavotte célèbre du *Temple de la Gloire* de Rameau (*allegro gai*) que Mozart doit avoir entendue bien souvent à Paris. Mais il faut remarquer que déjà ce finale, suivant l'ancienne manière allemande, n'est plus traité en *rondo* ni en *tempo di menuetto :* il a la forme régulière d'un « morceau de sonate », et presque égal en importance au premier morceau, avec deux sujets distincts, une reprise du premier sujet à la dominante après les barres, et une reprise du second sujet dans le ton principal. Au reste, le morceau est peut-être encore plus travaillé que l'*allegro* initial, avec des recherches de rythmes, un dialogue de contrepoint entre les deux violons, et un rôle très fourni du basson. Détail curieux : après les deux barres, l'exposition du premier sujet n'est pas suivie d'une élaboration de celui-ci, mais bien, comme dans l'ouverture de l'oratorio, d'une série de modulations expressives sur le second sujet, auquel seulement Mozart, ici, pour montrer sa science du contrepoint, ajoute des souvenirs du premier sujet. Et ce remarquable finale a encore à nous offrir une autre particularité intéressante : lorsque le second sujet et sa ritournelle ont été repris, — dans la seconde partie, — Mozart les fait suivre d'une assez longue *coda* nouvelle, faite sur le premier sujet du morceau. La présence de cette *coda*, absolument contraire à l'usage de Mozart durant cette période et la suivante, — où, presque invariablement, la seconde partie des morceaux finit comme finissait la première, avant les deux barres, — aurait de quoi

1. Cette façon d'unir le menuet et son *trio* en y ramenant les mêmes figures semble bien être, à cette date, un phénomène exceptionnel. Cependant le même procédé d'unification se montre à nous dans le menuet d'un admirable *quintette à cordes* en *sol* que composera Michel Haydn en décembre 1773 ; et ainsi il n'est pas impossible que, déjà dans une œuvre antérieure à 1767, Michel Haydn ait offert au petit Mozart un modèle, ou tout au moins une ébauche, du procédé employé par l'enfant dans sa symphonie n° 43.

nous fournir une nouvelle preuve de la parenté de la présente symphonie avec celles du voyage d'Europe : car ce n'est que dans le premier morceau de la symphonie de La Haye n° 29 que nous trouvons, tout pareillement, quelques mesures avant la fin du morceau, une reprise très abrégée de la phrase initiale du premier sujet, faisant fonction de *coda*. Et nous aurons ensuite à attendre plus de deux ans pour rencontrer de nouveau, chez Mozart, cette pratique de la *coda*, qui dès lors deviendra constante chez lui, et nous vaudra quelques-unes de ses trouvailles les plus originales.

44. — *Salzbourg ou Seon (Bavière), entre décembre* 1766 *et mars* 1767.

Offertorium en ut in festo S. Benedicti, pour quatre voix, deux violons, basse et orgue, deux trompettes et timbales.

K. 34.
Ms. perdu.



Aria (*Andante*) : *Scande cæli limina.* — Coro (*Allegro*) : *Cara o pignora.*

Une ancienne copie de cet offertoire, qui prétend être transcrite du manuscrit original, au crayon, affirme qu'il a été composé en 1766, durant le voyage de retour, et au cours d'une visite que les Mozart auraient faite au monastère de Seon : mais il ne semble pas que les Mozart se soient arrêtés à Seon pendant leur retour, sans compter que l'on serait tenté de supposer qu'un offertoire « pour la fête de saint Benoît » a été composé aux environs de cette fête (21 mars). Et cependant, l'offertoire est encore si imprégné de souvenirs français, et d'une exécution si inférieure à l'oratorio et à la cantate du carême de 1767, que nous ne serions pas éloignés de croire qu'il a été composé vraiment, sinon durant le voyage, du moins tout de suite après, soit que l'abbé de Seeon, ami des Mozart, leur ait demandé, par écrit, ce témoignage de la science nouvelle de l'enfant, ou que les pieux voyageurs soient allés à Seeon, par exemple, pour réaliser un vœu, et que le petit Wolfgang, sans souci de la date, ait choisi les premiers vers que les moines bénédictins lui auront soumis.

En tout cas, cet offertoire, petit « motet » à la manière française est, comme nous l'avons dit, encore tout rempli de souvenirs français.

Des deux morceaux dont il est formé, le premier, un air de soprano, est un véritable air d'opéra-comique, n'ayant rien de religieux, ni qui puisse se rapporter au texte des paroles : sauf cependant, au milieu,

pour traduire la désolation des compagnons de saint Benoît, une sorte de récitatif dramatique, accompagné par des modulations d'orchestre, et aboutissant à un point d'orgue. On croirait entendre un air de Grétry ; et la ressemblance se retrouve jusque dans l'emploi de l'orchestre qui, à l'exception du passage mélodramatique, se réduit a doubler le chant. A noter cependant, dans la réponse du sujet principal, un rythme d'accompagnement du second violon qui se retrouve dans l'*andante* d'une sonate à quatre mains, en *si bémol*, de 1774 (n° 200).

Encore cet air est-il très au-dessus du chœur qui le suit, et qui donne bien l'impression d'une œuvre improvisée, avec la pauvreté de son travail musical. Après une fanfare de trompettes, la basse chante une sorte de *cantus firmus*, sur les paroles du saint : « Chers enfans, je vous protégerai ! » Puis commence le chœur, répétant indéfiniment un rythme très simple et assez vulgaire, doublé par l'orchestre ou accompagné d'un trait banal des violons. Les voix, d'abord, alternent le chant, puis essaient de s'unir : mais l'entrée en canon s'arrête aussitôt, et la première partie du chœur recommence, et se reproduit exactement jusqu'aux quelques mesures de modulation qui amènent la *coda*. Tout cela évidemment « expédié », mais sans qu'on y trouve même le charme d'invention du *Kyrie* de Paris.

45. — *Salzbourg, entre décembre* 1766 *et le* 12 *mars* 1767.

Die Schuldigkeit des ersten Gebotes, première partie d'un oratorio (*geistliches Singspiel*) en trois parties, pour trois soprani et un ténor avec accompagnement de deux violons, deux altos, basse, deux flûtes, deux hautbois, deux bassons et trombe.

K. 35.
Ms. aut. à Windsor.

I. Air de l'Ame chrétienne (ténor) : *Mit Jammer*, en *ut*.

II. Air de la Compassion (soprano) : *Ein ergrimmter Löwe*, en *mi bémol*, et récitatif accompagné : *Wenn es so vieler Tausend*.

III. Air de la Justice: (soprano) : *Erwache, fauler Knecht* (andante en *la*), et récitatif accompagné : *Es rufet Hölle und Tod*.

IV. Récitatif accompagné de l'Ame chrétienne : *Wie, wer erwecket mich?* et air de l'Esprit du Monde (soprano) : *Hat der Schöpfer* (*allegro grazioso* en *fa*).

V et VI. Récitatif et air de l'Ame chrétienne. Réc. : *Das Traüme sind*. Air : *Jener Donnerwort Kraft*) en *mi bémol*.

VII. Air de l'Esprit du Monde : *Schildre einen Philosophen*, en *sol*.

VIII. Air de l'Ame chrétienne · *Manches Uebel*, en *si bémol*.

IX. Terzetto entre la Compassion, la Justice, et l'Ame chrétienne : *Lasst mir euren Gnadenschein :* en *ré*.

L'oratorio dont Mozart eut à écrire la première partie, tandis que les deux autres étaient confiées à Michel Haydn et à Adlgasser, fut exécuté à la Cour de Salzbourg le 12 mars 1767. Le livret était du poète de Cour salzbourgeois Wimmer. Le manuscrit de l'acte de Mozart (à Windsor) porte, de la main du père, « mars 1766 » ; mais c'est là une erreur évidente, — et non point la seule qu'ait commise Léopold Mozart en datant, après coup, les compositions de son fils. Et il va sans dire également que

ce n'est point cet acte d'oratorio que l'enfant a composé, en huit jours, dans une chambre où l'a enfermé l'archevêque : cette anecdote ne saurait se rapporter qu'à la petite cantate de la *Grabmusik*.

L'usage d'exécuter un oratorio, à la Cour de Salzbourg, avait toujours été fréquent, sans jamais devenir régulier ; et le vieil Eberlin, notamment, avait produit dans ce genre des œuvres remarquables, que nous allons voir que l'enfant n'a pas négligé d'étudier. L'oratorio, tel qu'on l'entendait à Salzbourg, comme aussi en Italie, à ce moment, n'avait rien, au reste, du genre important et magnifique immortalisé par Hændel : ce n'était, d'un bout à l'autre, qu'une suite d'airs d'opéra ; et, en effet, tout l'acte mis en musique par Mozart ne nous présente rien que des airs, à l'exception du *terzetto* final, qui lui-même (mais sans doute par une gaucherie inexpérimentée de l'enfant), est encore traité comme un air, suivant la coupe traditionnelle que nous avons décrite à propos du numéro 26.

Cette coupe se retrouve dans presque tous les airs de l'acte : prélude instrumental, exposant le premier sujet et la ritournelle, exposé plus développé du premier sujet par la voix, avec une première cadence à la dominante, reprise très variée du même sujet par la voix, sur les mêmes mots, aboutissant à une longue cadence à la tonique; ritournelle suivie d'un petit second morceau, très court, souvent mineur, et de coupe un peu récitative; puis *da capo* complet reprenant intégralement tout l'air jusqu'à ce petit second morceau. Ainsi sont faits les airs n^os I, III, IV, VI, VIII, et le *trio* final. Dans les autres airs (n°s II et VII), Mozart varie cette coupe en intercalant la seconde partie entre les deux strophes de la première, et en la reprenant, un peu variée et étendue, à la fin de l'air, où le *da capo* est remplacé par une simple reprise de la ritournelle.

Enfin il faut noter que, dans l'air n° VIII, la seconde partie est faite d'une troisième variation, en *sol mineur*, du sujet principal.

Ainsi Mozart, revenu à Salzbourg, n'ose encore apporter aucun changement réel à la coupe classique de l'air. Jamais encore, même, il ne s'essaie, comme il le fera bientôt, à introduire dans la première partie de ses airs deux sujets bien distincts, dont l'un est repris à la dominante, l'autre, — exposé d'abord à la dominante, — à la tonique. Il fait cela, déjà, à la manière de Chrétien Bach, dans ses symphonies et ses sonates : il ne se risque pas encore à le faire dans ses airs. Mais, sous l'influence évidente de la musique de Salzbourg, il commence à accentuer sensiblement le rôle de l'orchestre, au point que l'accompagnement de plusieurs de ses airs, joué sans le chant, se suffirait fort bien et aurait tout à fait le caractère de l'une des symphonies de Mozart à cette période. Et un autre effet probable de l'influence de Salzbourg, où les Eberlin et les Adlgasser produisaient constamment des oratorios du même genre, consiste en ce que, de plus en plus, au cours de l'acte, les airs prennent une allure plus carrée, plus rude, plus voisine des vieux airs de l'oratorio allemand. Ainsi le bel air n° VIII, avec la simplicité de sa ligne, fait songer plutôt à un oratorio d'Eberlin qu'à un opéra italien. D'autres fois, comme dans l'air n° III, Mozart, sous l'inspiration de Chrétien Bach et suivant son goût naturel, substitue à la pompe italienne de l'expression une douceur tendre très caractéristique.

Rien n'est plus curieux, en vérité, que le contraste de ces airs doux et tendres, — qui, éveillés sans doute dans l'âme de l'enfant par Chrétien Bach, répondent cependant au fond de sa nature propre, — et les grands airs pompeux où il se croit tenu d'imiter ses devanciers salzbougeois. Et, parmi les airs de cette dernière catégorie, aucun ne nous montre mieux le respect, un peu effrayé, de l'enfant pour les vieux modèles que l'air de ténor n° VI, avec son *solo* de trombone. Ce *solo*, en effet, vient à Mozart tout droit d'un oratorio d'Eberlin : *Die glaübige Seele*, où l'un des airs, en *sol mineur*, est pareillement accompagné par un trombone *solo*. De part et d'autre, le rôle de l'instrument soliste est exactement traité de même manière : le trombone commence son chant dès le prélude de l'air; quand la voix s'élève il s'arrête, et n'intervient plus que pour doubler le chant, ou pour remplir les ritournelles : avec des alternatives de notes tenues et de croches ou doubles croches qui se retrouvent toutes semblables chez Mozart et chez Eberlin.

Il serait tout à fait déraisonnable de chercher, sous cette suite d'airs, le moindre effort à « caractériser » les personnages ; et l'expression même du sentiment indiqué par les paroles n'est encore, le plus souvent, que très sommaire et tout à fait banale. Mais, suivant l'habitude de ses contemporains et particulièrement de son père, l'enfant, faute de pouvoir traduire les sentiments profonds, s'attache, dès qu'il le peut, à traduire les mots : dès que le texte parle d'un lion, son orchestre essaie de rugir ; le sommeil de l'âme paresseuse est traduit par des soupirs imitant le bâillement ; toute allusion à des flots, au tonnerre, à l'écho, aux battements du cœur, donne lieu aussitôt à des figures imitatives.

La même préoccupation se retrouve dans les récitatifs accompagnés ; mais, ici, Mozart y joint déjà une préoccupation manifeste de l'expression pathétique. Quelques-uns de ces récitatifs, comme celui de l'Ame chrétienne : *Wie, wer erwecket mich?* sont de véritables scènes, où les rythmes et les modulations de l'orchestre, alternant avec de courts passages mélodiques, produisent une impression encore assez simple, mais d'une justesse et d'une beauté remarquables. Au reste, tout cet acte paraît avoir été composé avec un soin extrême : on sent que Mozart a voulu y déployer toutes ses ressources ; et son instrumentation, notamment, abonde en petits effets qui dénotent une expérience déjà mûrie (*soli* de trombones, de cors, de hautbois, imitations entre les cordes, etc.).

Resterait à étudier les récitatifs non accompagnés, qui forment proprement l'action. Ils sont, eux aussi, beaucoup plus travaillés que d'ordinaire dans ce genre : nous y retrouvons la même préoccupation de justesse expressive que dans les récitatifs accompagnés ; et ce sont là, incontestablement, dans ces deux formes du récitatif, des qualités qui viennent à Mozart des influences françaises subies par lui durant son voyage. N'est-ce point un ressouvenir de Rameau qui nous apparaît lorsque, par exemple, dans le grand récitatif : *Wie, wer erwecket mich?* le *recitativo secco* s'interrompt un moment pour que la voix et l'orchestre ramènent la plainte mélodique de l'air précédent ?

46. — *Salzbourg, mars* 1767.

Grabmusik (Passions Cantate), pour soprano et basse, avec accompagnement de deux violons, deux altos, cors et basse.

K. 42.

Ms. aut. à Berlin.

I. Récitatif et air de l'Ame (Basse). — Récitatif) : *Wo bin ich?* — Air : *Felsen, spaltet euren Rachen* (*allegro en ré*).

II. Récitatif et air de l'Ange (Soprano). — Récitatif : *Geliebte Seele*. — Air : *Betracht dies Herz* (*Andante en sol mineur*).

III. Duo de l'Ange et de l'Ame : *Jesu, was hab ich gethan?* (*Andante en mi bémol*).

Cette petite cantate allemande, composée pour la semaine sainte de 1767[1], se rattache directement à l'oratorio précédent : et d'autant plus il est curieux de voir l'énorme progrès accompli par l'enfant après le long effort de cet oratorio. Tout, ici, est plus simple, plus net, que dans l'oratorio, et les mêmes moyens y sont employés avec un art déjà très original. Les deux petits récitatifs qui précèdent les airs sont d'une justesse d'expression remarquable : avec cela bien plus musicaux que ne le seront bientôt les récitatifs italiens de Mozart. Quant aux airs, le premier est un grand air à *da capo*, de coupe régulière, avec des effets d'harmonie imitative pareils à ceux que nous avons signalés dans l'oratorio. Mais, de plus en plus, Mozart se retrempe dans l'esprit du vieil oratorio allemand, et son chant de basse nº I, avec son ornementation tranchée, fait songer à un air de Hændel. Le second air, par contre, est d'une coupe absolument libre, le premier de ce genre que nous rencontrions chez Mozart : c'est un chant mineur où le sens des paroles est suivi de proche en proche, sans aucune reprise, jusqu'à ce que, par la transition d'un *adagio* pathétique, l'air aboutisse à une sorte de récitatif accompagné, plein de modulations expressives. L'air lui-même ne saurait être mieux comparé qu'à un *lied* plaintif, fort peu orné, et accompagné d'une série de modulations très caractéristiques du ton de *sol* mineur, tel que Mozart va le traiter jusqu'à la fin de sa vie. Le *duo* final lui-même est d'une coupe libre, et charmant dans sa simplicité, avec une reprise très variée du premier sujet à la fin. Les deux voix chantent séparément ou s'accompagnent à la tierce, et le contrepoint, d'une façon générale, n'a pas plus de rôle dans la cantate que dans l'oratorio qui précède. Ajoutons que l'admirable chœur qui termine actuellement la partition de cette cantate a été écrit plus tard, sans doute aux environs de 1773, et sera étudié séparément[2].

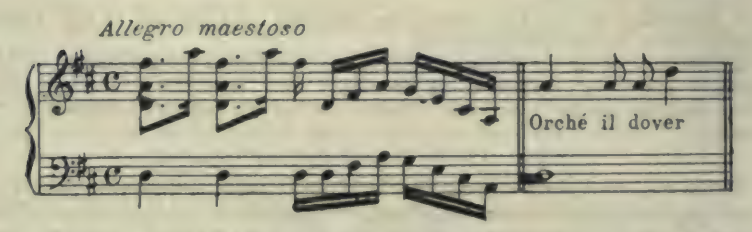
1. L'autographe porte seulement l'année 1767, mais cette cantate funèbre n'a pu être composée qu'au moment du carême.

2. Comme nous l'avons dit à propos de la *Schuldigkeit*, c'est seulement à cette petite *Grabmusik* que peut s'appliquer, — si elle est vraie, — l'anecdote (rapportée par Daines Barrington) du petit Mozart ayant à composer « un oratorio complet » en une semaine, dans une chambre où l'a enfermé l'archevêque.

47. — *Salzbourg, entre janvier et mars* 1767.

Récitatif et air (licenza) pour ténor, avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux bassons, deux cors, trombones et basse.

K. 36.
Ms. aut. à Berlin.



Récitatif : Or che il dover m'astringe. — Air (en ré) : Tali e cotanti son di Sigismondo i meriti (allegro).

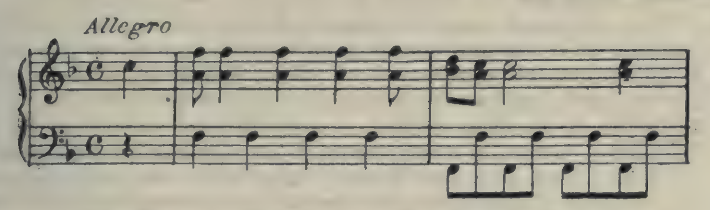
Les *licenze* étaient des airs facultatifs que l'on avait coutume d'introduire dans les opéras ou les cantates, le plus souvent pour rendre hommage à tel ou tel prince qui assistait à la représentation. Ici, le personnage glorifié est l'archevêque de Salzbourg Sigismond, mort en 1771 ; et comme l'on possède une autre *licenza* de Mozart en son honneur, et qu'il n'est guère probable que l'enfant ait pu écrire des morceaux de ce genre pendant les deux années 1768 et 1770, qu'il a toutes passées hors de Salzbourg, tout porte à croire que la *licenza* n° 47, évidemment antérieure à l'autre, aura été écrite en 1767. Et, en outre, nous pouvons affirmer sans crainte qu'elle est des premiers mois de cette année, contemporaine plutôt de la *Schuldigkeit* que d'*Apollo et Hyacinthus* : car non seulement, comme nous allons le dire, son récitatif et son air ressemblent très vivement à ceux de l'oratorio, mais la partie d'alto n'y est encore écrite que sur une seule ligne, tandis que nous allons voir Mozart, dès son *Apollo*, prendre régulièrement l'habitude de doubler la ligne consacrée aux altos. Très probablement, cette *licenza* aura été intercalée dans la *Schuldigkeit*.

Ici comme dans l'oratorio, Mozart a voulu déployer toute sa science. Le récitatif accompagné du début est très long, et traité avec beaucoup de soin; l'air, également très long, a la coupe traditionnelle, avec deux morceaux, dont l'un expose deux fois un grand sujet mélodique, tandis que l'autre, beaucoup plus court et d'un autre mouvement, n'est qu'une sorte de petit intermède pour ramener la reprise complète de la première partie. Comme dans la *Schuldigkeit*, cette première partie, malgré son extension, n'a encore qu'un seul sujet. Quant à l'orchestration, elle joue ici un rôle très important, soit qu'elle double le chant ou qu'elle l'écrase sous la richesse de ses figures d'accompagnement. A noter le travail constant des hautbois et des bassons, comme aussi, de même que dans la *Schuldigkeit*, l'emploi fréquent des trombones.

48. — *Salzbourg, avril* 1767.

Adaptation en concerto de trois morceaux de sonates françaises (le premier allegro d'après celui de la 5e sonate de Raupach; le finale d'après le premier morceau d'une sonate de Leontzi Honnauer, op. I, n° 3). Clavecin solo, avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 37.
Ms. aut. à Berlin.



Allegro (*en fa*). — *Andante* (*en ut*). — *Finale : allegro* (*en fa*).

Il y a, à la Bibliothèque de Berlin, quatre partitions manuscrites de concertos de clavecin, écrites alternativement par le petit Mozart et son père, et chacune portant, de la main de Wolfgang, la date des mois d'avril, juin, ou juillet 1767. C'est ainsi que, sur l'autographe du n° 48, Mozart, — mais d'une écriture déjà beaucoup moins enfantine et sans doute très ultérieure, — a inscrit les mots : *nel aprile 1767*. Aussi tous les biographes et critiques du maître ont-ils pensé avoir là devant eux des œuvres originales, une première série de quatre concertos, et composés par l'enfant en vue de son prochain voyage de Vienne.

Cette conjecture, pour infiniment probable qu'elle parût au premier abord, nous avait cependant toujours vivement embarrassés; et sans avoir l'idée que les concertos en question pussent n'être que des adaptations d'œuvres étrangères, nous étions tentés d'imaginer que Mozart les avait composés seulement après son retour de Vienne, en 1769, et puis s'était trompé ensuite sur le souvenir de leur date, comme la chose est d'ailleurs arrivée souvent à son père et à lui. Le fait est que plusieurs objections très graves nous empêchaient d'admettre que Mozart eût vraiment composé ces quatre concertos entre avril et juillet 1767. En premier lieu, nous constations que ces concertos ne figuraient point sur le catalogue détaillé où Léopold Mozart, en décembre 1768, a enregistré jusqu'aux moindres morceaux composés par Wolfgang avant cette date, jusqu'à ses premiers menuets enfantins et jusqu'à des « entrées pour trompettes et timbales ». L'oubli, sur une liste comme celle-là, d'œuvres aussi importantes que quatre concertos de clavecin nous semblait absolument inadmissible : autant valait supposer Mozart lui-même, plus tard, oubliant, parmi la liste de ses œuvres, sa symphonie de *Jupiter* ou son *Don Juan*. En outre, plusieurs des morceaux des concertos nous offraient, après les *développements*, des *rentrees* régulières du premier sujet dans le ton principal; et nous savions

assez que c'était là une coupe à laquelle Mozart, en 1767, refusait obstinément de revenir, au point de ne pas même l'admettre dans le *concerto* ajouté à sa sérénade n° 55. Et enfin, pour nous en tenir à ces quelques arguments essentiels, la musique de plusieurs des morceaux, dans les concertos, nous faisait voir, sous la médiocrité de l'inspiration, une habileté et maîtrise de forme qui excluait presque fatalement la possibilité de reconnaître là une main d'enfant, comme celle que nous montraient même les plus originales des compositions authentiques du petit Mozart en 1767.

Nous en étions là de nos doutes lorsque, un jour, en jetant les yeux sur l'une des séries de sonates de Schobert, — le recueil posthume op. XVII, — nous avons eu la surprise de découvrir, placé par Schobert en tête de la seconde sonate de ce recueil, un *andante poco allegro* en *fa* qui, transporté par Mozart au milieu de son second concerto de 1767, nous avait toujours frappés, à la fois, comme le morceau le plus remarquable de la série entière, — nous dirions volontiers : le plus « mozartien », — et celui où se ressentait au plus haut degré l'influence de Schobert. Voici donc que Mozart, dans l'un de ses concertos, avait pris la liberté de s'approprier, simplement en le variant çà et là et en y joignant de petits *tutti* d'orchestre, un morceau composé par un autre musicien ! L'emprunt était-il isolé, et l'enfant avait-il espéré pouvoir tromper son auditoire viennois en lui offrant, comme sien, cet admirable *andante* « plagié » de Schobert ? Une telle conjecture était si contraire à notre connaissance de la profonde loyauté artistique de Mozart que, tout de suite, en signalant notre découverte dans un article de revue, nous avons exprimé notre tendance à regarder toute la musique des quatre concertos comme seulement « adaptée » par Mozart, transcrite en style de concerto d'après des morceaux de sonates étrangères[1].

Or, ce qui n'était à ce moment pour nous qu'une conviction toute « morale » s'est changé, depuis lors, en une certitude matérielle. Les vingt et un cahiers de l'œuvre gravée de Schobert, il est vrai, ne nous ont révélé aucun autre emprunt de Mozart que l'*andante* susdit ; mais, sur les onze morceaux que nous offraient encore à examiner les quatre concertos, nous avons découvert que quatre d'entre eux avaient été empruntés par Mozart aux recueils op. I et II des sonates de Leontzi Honnauer, quatre autres aux *Sonates* pour clavecin et violon de Raupach, tandis qu'un neuvième morceau se rencontrait, tout pareil, dans le recueil op. I des sonates d'Eckard[2]. Parmi un ensemble total de douze morceaux, voilà donc que dix de ces morceaux se trouvaient

1. *Bulletin de la Société internationale de Musique*, novembre 1908.

2. La prédominance de morceaux empruntés à Honnauer et à Raupach dans ces adaptations en concerto de 1767 s'expliquerait, au reste, par une considération biographique des plus significatives pour l'étude du caractère de Mozart. Comme nous l'avons vu, c'est seulement en 1766, pendant le second séjour des Mozart à Paris, que Léopold Mozart note sur sa liste le nom de : « MM. Honnauer et Raupach ». L'enfant n'aura donc, sans doute, acquis pour son propre compte les recueils des Sonates de ces deux musiciens qu'à la veille de son retour en Allemagne : et le grand nombre des emprunts qu'il y a faits en 1767 aura tenu, simplement, à ce hasard d'un commerce plus récent avec la musique d'Honnauer et Raupach qu'avec celle des autres clavecinistes parisiens.

n'être pas de Mozart lui-même, mais pris par lui dans ces recueils de sonates françaises dont Léopold Mozart nous avait appris naguère que leurs auteurs étaient venus les offrir en hommage aux deux enfants-prodiges salzbourgeois ! Dans ces conditions, et étant données par ailleurs les considérations que nous avons résumées plus haut, comment aurait-il été possible de continuer à penser que les deux morceaux restants des concertos eussent eu pour auteur le petit Mozart lui-même ? Sans l'ombre d'un doute, le père de celui-ci, en 1768, n'a omis sur sa liste les quatre concertos de l'année précédente que parce que ces concertos n'étaient que des adaptations, pareilles à celles que l'enfant avait fait subir, naguère, à trois sonates de Chrétien Bach (nº 40) : avec cette seule différence que, maintenant, il n'avait plus arrangé en concertos des sonates entières, mais avait constitué chacun de ses quatre concertos en prenant, çà et là, des morceaux séparés dans les divers recueils de sonates françaises rapportés de son grand voyage précédent. Sans compter que notre ignorance présente de la véritable source de deux des douze morceaux ne saurait avoir rien de surprenant, si l'on songe que les sonates de Legrand, par exemple, ont échappé jusqu'ici à toutes nos recherches, que l'œuvre gravée de Schobert est loin de contenir toutes les sonates de ce maître, et que, semblablement, Honnauer, Raupach, et Eckard ont dû composer bien d'autres sonates que le petit nombre de celles qu'ils ont fait graver.

Donc, une fois de plus, comme pour la prétendue symphonie de Londres (K. 18), qui n'était que la transcription d'une symphonie d'Abel, comme pour les trois sonates de Chrétien Bach adaptées naguère en style concertant, voici encore quatre compositions où le rôle de Mozart s'est borné à un simple travail de remaniement d'une pensée étrangère ! Mais nous devons nous hâter d'ajouter que, cette fois, la part personnelle de l'enfant a été sensiblement plus grande que dans l'adaptation des sonates de Chrétien Bach. Celle-ci, comme nous l'avons vu, n'était encore qu'un essai rudimentaire, où les *tutti* se bornaient invariablement à faire répéter par l'orchestre les sujets exposés ensuite par le piano, et où l'accompagnement orchestral des *soli*, c'est-à-dire du texte même de Chrétien Bach, se bornait à quelques accords ou figures sans l'ombre d'intérêt. Ici, en plus de l'opération consistant à choisir et à rassembler les trois morceaux de chaque concerto, nous verrons que les parties de l'orchestre attestent déjà un progrès considérable aussi bien dans l'intelligence des règles du concerto que dans le maniement de la masse instrumentale ; et nous verrons aussi ce progrès s'accentuer rapidement d'un concerto à l'autre, pour aboutir déjà, dans le quatrième et dernier, à des passages d'une couleur et d'une élégance toutes « mozartiennes ».

Mais, d'abord, la question se pose de savoir à qui le petit Mozart a emprunté les trois morceaux de son premier concerto, arrangé par lui en avril 1767. De ces trois morceaux, deux nous ont jusqu'ici révélé leur provenance : le premier *allegro*, pour lequel Mozart a employé le morceau initial de la sonate V de Raupach, et le finale, faussement intitulé *rondo*, qui servait de premier morceau à la troisième sonate de l'op. I de Leontzi Honnauer.

Pour ce qui est de l'*andante* en *ut*, assurément le plus intéressant des

trois morceaux du concerto, nous sommes très portés à supposer qu'il s'agit ici d'un *andante* de Schobert, à qui Mozart empruntera pareillement l'*andante* de son second concerto. Non seulement, en effet, ce bel *andante* ne contient au fond qu'un seul sujet, étendu et amplifié dans le passage qui correspond au *développement*, avec une *rentrée* où ne reparaît plus que la seconde moitié de la première partie, coupe qui se retrouve à chaque instant dans les *andantes* authentiques de Schobert (que l'on voie, par exemple, dans le recueil de M. Riemann, les *andantes* des nos 2, 3, et 4); il n'y a pas jusqu'au rythme constamment poursuivi à travers le morceau, un rythme heurté et comme sanglotant, qui, avant d'être bientôt utilisé par Mozart dans ses œuvres originales, n'appartienne en propre aux *andantes* du maître silésien [1]. L'expression fiévreuse et mélancolique du morceau, ses passages chantants de la main gauche, son insistance manifeste sur les modulations mineures, autant de points de ressemblance frappants avec l'inspiration de Schobert : sauf le cas où Legrand, par exemple, dans ses sonates que nous ignorons, aurait fidèlement imité l'esprit et la manière de Schobert, c'est dans une sonate inédite de celui-ci que le petit Mozart a trouvé le morceau adapté par lui pour servir d'*andante* à son premier concerto.

Dira-t-on que, en ce cas, le morceau devrait se rencontrer dans l'un ou l'autre des vingt-et-un cahiers publiés sous le nom de Schobert ? Encore une fois, ces vingt-et-un cahiers, dont un grand nombre ne contenaient d'ailleurs que deux sonates ou même un seul concerto, sont bien loin d'épuiser toute la production d'un maître dont ses contemporains s'accordaient à célébrer la fécondité, et dont un critique allait jusqu'à affirmer que ses plus belles sonates étaient celles qu'il gardait pour soi, les jugeant peut-être trop originales ou hardies pour oser les offrir à son public parisien. Et nous avons, au reste, une preuve matérielle de la possession, entre les mains du petit Mozart, d'œuvres de Schobert en manuscrit : car l'*andante* en *fa* du second concerto a été extrait par l'enfant d'une sonate de Schobert qui a paru seulement dans l'op. XVII de ce maître, c'est-à-dire dans un recueil posthume publié au lendemain de la mort de Schobert en octobre ou novembre 1767, tandis que Mozart connaissait déjà le susdit *andante* dès le mois de juin de la même année. Quoi d'étonnant, dans ces conditions, à imaginer que Schobert, en 1764 ou en 1766, aura donné encore à l'enfant les partitions manuscrites d'autres sonates, maintenant perdues à jamais, et dont l'une contenait, notamment, cet *andante* en *ut* adapté par Mozart ?

Un *andante* de Schobert entre des *allegros* de Raupach et Honnauer, telle nous apparaît la manière dont l'enfant a constitué son premier concerto. Et que si, maintenant, nous voulons savoir de quelle façon il a procédé à son arrangement, c'est ce que nous révèle aussitôt, par exemple, la comparaison du finale de son premier concerto avec le morceau de Honnauer dont il est tiré. Ici comme dans l'arrangement des sonates de Bach, Mozart laisse, pour ainsi dire, intacte la partie du

1. Voyez, par exemple, dans le recueil susdit, l'*andante* de l'admirable sonate en *ré mineur* n° 4 ; et d'autres exemples analogues se rencontreraient en foule dans les sonates des recueils anciens de Schobert.

clavecin, sans jamais dépouiller celui-ci, au profit de l'orchestre, d'aucun des passages que l'auteur parisien lui avait confiés. Il se contente seulement de donner pour prélude au morceau primitif un assez long *tutti* d'orchestre où sont exposés les deux sujets principaux et la ritournelle du morceau qui va suivre. Puis le soliste attaque le début de ce morceau, discrètement accompagné par l'orchestre, et en poursuit l'exécution jusqu'aux barres de reprise. Ces barres, naturellement, ne sauraient exister dans un concerto, et le fait est que Mozart manque rarement à les supprimer : mais ici, dans son premier finale, l'enfant oublie cette obligation du genre nouveau, et se laisse aller à transcrire, également, les deux barres de la sonate française. Après quoi, dans ce morceau comme dans tous les autres, la cadence finale de la première partie du morceau est suivie d'un second *tutti* où l'orchestre, plus brièvement, reprend son premier sujet à la dominante, et puis y joint quelques mesures de ritournelle : en suite de quoi le soliste, à son tour, commence son *développement* par la reprise à la dominante du premier sujet, et enchaîne ce *développement* avec la *rentrée*, sans que l'orchestre, désormais, intervienne activement jusqu'à la fin du morceau original; mais alors, après la cadence facultative du soliste, nous entendons un troisième et dernier *tutti*, constitué de l'un des sujets précédents et d'une ritournelle.

Voilà comment le petit Mozart, dans le final de son premier concerto, a tiré parti du morceau de Honnauer; et c'est à peu près de la même façon qu'il a procédé pour son premier morceau, tiré des sonates de Raupach ; et de la même façon nous le verrons procéder dans ceux des morceaux des concertos suivants dont nous pourrons examiner les modèles primitifs, — réduisant son rôle de soliste à exécuter simplement les morceaux de sonate, sauf à s'arrêter, vers le milieu de ceux-ci, pour laisser jouer par l'orchestre le petit *tutti* intermédiaire.

Enfin nous aurions à dire quelques mots des *tutti*, et de l'orchestration en général. Certainement, comme nous l'avons indiqué déjà, le travail de l'enfant et son habileté instrumentale s'y montrent à nous très supérieurs à ce que nous a fait voir l'adaptation des trois sonates de Chrétien Bach. L'accompagnement, il est vrai, garde encore dans ce premier concerto une discrétion excessive : mais les *tutti*, beaucoup plus longs et d'allure plus symphonique, manifestent une entente déjà parfaite des ressources d'un petit orchestre. Les deux violons et la basse y collaborent avec une sûreté et une activité remarquables, parfois même se risquant à de simples, mais charmantes imitations. Et ce n'est pas tout : dans le premier morceau, Mozart commence déjà à modifier librement, au point de vue symphonique, les sujets qui seront exposés ensuite par le clavecin ; le sujet initial, notamment, est à la fois simplifié et condensé, de manière à nous paraître étrangement plus significatif dans le *tutti* du début que sous la forme ornementée qui lui a été donnée par le claveciniste français. Dans le prélude de l'*andante*, d'autre part, l'enfant a mis une réserve des plus heureuses à n'extraire, du morceau suivant, que, pour ainsi dire, son essence et l'exposé sommaire de ses grandes lignes, si bien que nous n'éprouvons point la moindre sensation de redite lorsque, après ce court prélude, le soliste aborde la plaintive rêverie de Schobert. Tout cela dénote déjà, sous

son évidente facilité, une pénétration étonnante des règles et de l'idéal du concerto.

On sait que l'un des principes les plus constants de ce genre est de faire exécuter au soliste, avant la fin des morceaux, une cadence plus ou moins étendue, librement abandonnée à sa fantaisie, et pendant laquelle l'orchestre se tait. Ce premier concerto nous fait voir l'enfant s'initiant, peu à peu, à cette habitude, désormais invariable chez lui. Dans le premier morceau, le point d'orgue marquant l'entrée de la cadence n'existe pas encore ; et Mozart se contente de faire jouer en cadence, c'est-à-dire sans accompagnement, une longue ritournelle qui doit s'être trouvée, à peu près pareille, dans le morceau de sonate. Dans l'*andante*, il introduit déjà une cadence distincte du morceau original, mais encore toute simple, et qu'il prend la peine de noter lui-même, au-dessus du point d'orgue, dans sa partition. Enfin, dans le dernier *allegro*, l'enfant est déjà complètement familiarisé avec les procédés usuels du genre. A la fin du morceau primitif de Honnauer, le soliste attaque une figure nouvelle, encore accompagnée par l'orchestre, mais évidemment destinée à préparer la cadence facultative ; et puis un simple point d'orgue, escorté du mot *cadenza*, indique l'endroit où se produit cette libre improvisation de l'exécutant. Après quoi l'orchestre, dans un *tutti* final, reprend la ritournelle qui terminait son prélude. Ici, la seule différence avec les concertos de la maturité de Mozart consiste en ce que cette amorce de la cadence *ad libitum* est encore confiée au soliste, tandis que plus tard, généralement, elle appartiendra à l'orchestre, dont le *tutti* final se trouvera ainsi interrompu, tout à coup, par la rentrée en scène d'un dernier *solo*.

49. — *Salzbourg, avril et mai* 1767.

Apollo et Hyacinthus, seu Hyacinthi Metamorphosis. Comédie latine, pour deux soprani, deux altos, un ténor, et chœurs, avec accompagnement de deux violons, deux altos, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 38.

Ms. aut, à Berlin.

Intrada (*en ré*) *: allegro* (voir le n° 50).

I. Chœur en *ré : Andante alla breve : Numen o Latonium.*

II. Air d'Hyacinthe (soprano) en *si bémol : Allegro moderato. — Sæpe terrent Numina.*

III. Air d'Apollon (ténor) en *mi. — Jam pastor Apollo.*

IV. Air de Melia (soprano) en *ré. — Lætari, jocari.*

V. Air de Zéphyre (alto) en *la. — En! duos conspicis :* (*un poco allegro*).

VI. Duetto de Melia et Apollon en *fa. — Discede crudelis* (*allegro*).

VII. Récitatif accompagné : *Non est*, et air d'Œbal en *mi bémol : Ut navis in æquore.* (*Allegro agitato*).

VIII. Duo de Melia et d'Œbal en *ut. — Natus cadit* (*Andante*), et Récitatif : *Hyacinthe surge.*

IX. Terzetto de Melia, Apollon et Œbal en *sol : Tandem post turbida* (*allegro*).

Cette comédie a été représentée à l'Université de Salzbourg le 13 mai 1767.

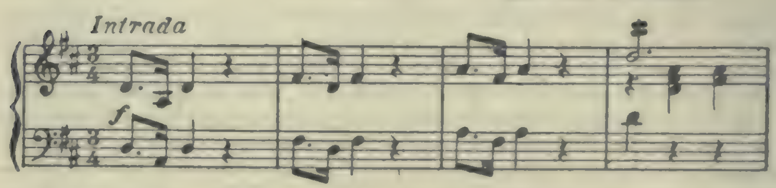
Ecrite deux mois environ après l'oratorio de la *Schuldigkeit*, la comédie latine ne pouvait manquer de lui ressembler ; et d'autant plus que, pour le goût salzbourgeois du temps, le genre de l'oratorio et celui de la cantate dramatique s'accommodaient d'être traités de la même façon. En effet, dans *Apollo* comme dans la *Schuldigkeit*, nous ne rencontrons guère qu'une suite d'airs, et dont la plupart ont la coupe traditionnelle du grand air à *da capo* complet. Il y a même, ici, un duo (nº VI), qui constitue l'unique scène vraiment dramatique de la pièce, et que Mozart, comme il avait fait pour un trio dans la *Schuldigkeit*, a cependant écrit comme un air, avec un *solo* d'Apollon en guise de second morceau. Parmi les airs, deux seulement sont d'une coupe différente ; le premier air d'Apollon (nº III), où le *da capo* est remplacé par une simple reprise de la ritournelle, et l'air de Zéphyre (nº V), qui a la forme d'une cantilène en deux couplets. Le second duo (nº VIII) est traité, lui aussi, comme l'air d'Apollon, en deux parties, mais sans autre reprise que celle de la ritournelle du début. Le *trio* final est d'une forme encore plus libre ; il débute comme un air, mais se transforme bientôt en un petit chœur à trois voix. Quant au chœur initial, il est coupé, au centre, par un solo du prêtre Œbal, dont le caractère simple et récitatif rappelle maints épisodes analogues dans l'opéra français de Rameau.

La ressemblance de l'oratorio et de la « comédie » se retrouve aussi dans le traitement musical de cette dernière. Pas une fois, Mozart ne s'y préoccupe de caractériser les personnages, ni de suivre les nuances des sentiments : mais, par contre, toujours il s'attache à ce qu'il croit être la traduction des paroles, c'est-à-dire à toute sorte de figures imitatives lorsque le texte fait allusion au tonnerre, aux flots de la mer, etc. L'orchestration, comme dans l'oratorio, est très fournie, éminemment symphonique, et souvent prête à empiéter sur l'intérêt du chant. Les deux récitatifs accompagnés, pareillement, rappellent tout à fait ceux de la *Schuldigkeit*. Mais, si l'ensemble du travail musical dénote un progrès incontestable, il ne paraît pas que Mozart ait mis à sa comédie latine autant d'âme qu'à son premier oratorio, ni un aussi grand désir de se signaler. Les airs d'*Apollo* sont, en général, assez insignifiants ; et les seules parties vraiment intéressantes de tout l'ouvrage sont le dernier duo, dont Mozart va faire, en 1768, l'*andante* d'une symphonie, et le trio final, où l'on sent un certain souci des ressources propres des voix. A noter, dans les deux duos et le trio final, un emploi très différencié de deux altos, qui se retrouve dans l'ouverture de la comédie, et qui, comme nous l'avons dit déjà, va devenir une habitude presque constante de Mozart pendant la fin de l'année 1767 et toute l'année suivante.

50. — *Salzbourg, avril ou mai* 1767.

Ouverture (Intrada) en ré de la comédie Apollo et Hyacinthus, pour deux violons, deux altos, violoncelle et basse, deux hautbois et deux cors.

K. 38.
Ms. aut. à Berlin.



Rien ne nous prouve que cette ouverture n'ait pas été composée plutôt avant la comédie qu'elle doit précéder : mais nous l'étudions ici après cette comédie pour pouvoir la rattacher aux œuvres instrumentales qui vont suivre.

Par sa coupe générale, cette ouverture, tout comme celle de la *Schuldigkeit*, est simplement un premier morceau de symphonie : mais déjà nous voyons apparaître ici des particularités nouvelles que nous allons retrouver dans toutes les œuvres de la fin de l'année 1767, et qui nous montrent le petit Mozart s'émancipant déjà, en partie, de l'influence de Chrétien Bach et de celle des maîtres italiens et français. Bien des points révèlent encore, cependant, l'action de ces influences sur l'enfant : ainsi les répétitions de phrases, les marches de basse sous des tenues ou des trémolos des violons, et surtout l'habitude obstinée de ne point faire rentrer le premier sujet dans le ton principal. Mais, avec tout cela, l'inspiration musicale de l'enfant est en train de changer, sous l'effet de l'atmosphère allemande de son pays, et des œuvres, toutes proches, de Michel Haydn. Le changement principal, qui d'ailleurs ne se découvre encore ici que très faiblement, consiste, à la fois, dans une extension des idées, qui deviennent plus coulantes et familières, et dans la multiplication des petits sujets, désormais moins nettement séparés que dans les œuvres imitées en droite ligne de Chrétien Bach. En outre, nous voyons aussi l'enfant, dans ce morceau comme dans les suivants, renoncer à son ancienne habitude de varier et d'étendre la seconde partie d'un morceau. Jusqu'alors, à défaut d'un véritable *développement*, suivi d'une rentrée du premier sujet dans le ton principal, il se croyait tenu de *développer*, de rendre nouvelle et plus expressive, la reprise du premier sujet à la dominante, après les deux barres : maintenant, voici que sa seconde partie a, tout juste, le même nombre de mesures que la première : en quoi l'enfant, ingénument, imite les maîtres de son pays, qui, ayant l'habitude des *développements*, ne s'occupent plus ensuite d'étendre leur *rentrée*. Et le petit Mozart fait comme eux, sans comprendre que ce procédé ne s'excuse que par la présence, avant la rentrée, de ce *développement* dont il s'obstine à ne pas vouloir.

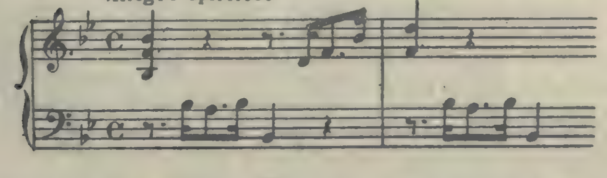
Ajoutons enfin que, dans l'ouverture de sa comédie latine comme

dans cette comédie même, Mozart n'apporte plus le soin évident dont témoignaient l'ouverture et le corps de son oratorio. La même apparence d'improvisation que nous avons notée dans les airs d'*Apollo* se rencontre dans cette *Intrada*, mais accompagnée de la même impression d'aisance plus grande, sous une inspiration nouvelle.

51. — *Salzbourg, juin* 1767.

Adaptation en concerto de trois morceaux de sonates françaises (l'*allegro spiritoso initial* étant arrangé d'après l'*allegro moderato* de la sonate n° I de Raupach; l'*andante* d'après le premier morceau, *andante poco allegro*, de la deuxième sonate de l'op. XVII de Schobert, et le final *molto allegro* d'après le final de la susdite sonate de Raupach). Clavecin solo avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 39.
Ms. aut. à Berlin.



L'autographe de cette partition ne porte pas d'autres indications que les mots *in Junio*, et écrits, cette fois, de la main de Léopold Mozart, à quoi il convient d'ajouter que presque toute la partition du concerto provient également de la main de Léopold Mozart, tandis que, pour le concerto précédent, le père et le fils n'avaient point cessé de se relayer dans la transcription des morceaux français adaptés en concerto par le petit Wolfgang ; et cette manière même de procéder alternativement, presque de page en page, à l'écriture d'un morceau prouve bien encore qu'il s'agit là d'un travail purement matériel, la simple besogne de recopier, entre les *tutti* nouveaux, le texte original des morceaux français.

Tout ce que nous avons dit au sujet du n° 48 peut d'ailleurs s'appliquer exactement à ce deuxième concerto de la série, à cela près que, ici, nous connaissons l'origine exacte de chacun des trois morceaux. Aussi bien, si l'*andante* de ce concerto en *si bémol* aurait pu être de Mozart, — et nous savons déjà que cet *andante* n'est précisément pas de lui, — les deux autres morceaux diffèrent si profondément de son style, et le finale, notamment, avec sa pauvreté pitoyable, diffère à tel point de son esprit, que pas un doute n'a jamais été possible pour nous, — depuis notre découverte relative à cet *andante*, — sur la provenance étrangère de l'ouvrage entier.

L'*andante*, comme nous l'avons dit, a été emprunté par Mozart à une sonate en *fa* de Schobert qui a paru en 1767, après la mort du jeune maître parisien : d'où résulte pour nous la certitude que Mozart, en quittant Paris l'année précédente, a dû emporter avec soi des sonates de

Schobert encore inédites à ce moment. Nous dirons brièvement tout à l'heure de quelle façon l'enfant a un peu varié le texte de Schobert.

Les *tutti* du final sont assez insignifiants, malgré quelques petits essais d'imitation entre les deux violons. Mais au contraire, dans le premier *allegro* et l'*andante*, l'étendue des *tutti* aussi bien que leur contenu attestent déjà un progrès sensible sur ce que nous a fait voir le concerto précédent, Dans l'*allegro*, le prélude n'expose pas moins de quatre idées distinctes, d'ailleurs toutes empruntées au texte du *solo* qui suit, mais séparées par Mozart bien plus nettement que par l'auteur français ; un autre *tutti*, comme dans le concerto précédent, intervient au début du *développement :* mais le plus curieux est que, à la fin de ce long *développement*, et avant la rentrée du fragment repris, Mozart interrompt de nouveau le jeu du clavecin, et même à deux reprises, intercalant dans la trame du texte original de petits passages d'orchestre nouveaux, dont l'un répond par des modulations chromatiques très imprévues à une belle phrase du clavecin, destinée à préparer la *rentrée* du morceau. L'effet de cette interruption, et surtout de la brusque apparition, après elle, de la *rentrée,* atteste encore la gaucherie de l'enfant ; mais ce n'en est pas moins ici, déjà, un premier effort à relever le rôle de l'orchestre, en établissant un petit dialogue entre lui et le soliste.

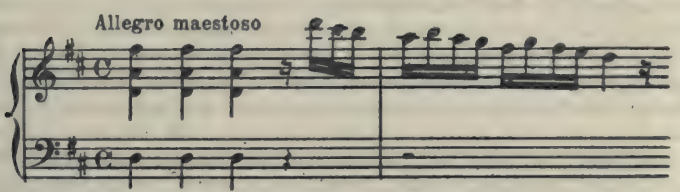
Dans l'*andante,* qui est à coup sûr l'une des pages les plus poétiques de Schobert, l'intensité de l'émotion traduite et l'originalité vigoureuse du style ont dû, évidemment, toucher le cœur de Mozart de bien autre façon que le reste des morceaux arrangés par lui. Le fait est que, cette fois, à la différence de ce qu'il avait fait ou allait faire pour les morceaux de Raupach, d'Honnauer, ou d'Eckard, l'enfant a vraiment essayé de mettre un peu de son âme propre dans son travail d'adaptation. Non seulement il a placé en tête du morceau de Schobert un assez long prélude d'orchestre, où il a, pour ainsi dire, concentré et renforcé toute l'essence pathétique du morceau français : maintes fois, en outre, au cours de sa transcription, il a introduit dans le texte de Schobert telle petite variante où se reconnaît déjà son génie de poète. Et ce n'est pas tout : frappé de l'extrême énergie pathétique du *développement* de Schobert, il a imaginé de transporter encore, au début de son *solo*, la phrase qui, chez Schobert, n'atteignait sa pleine signification expressive qu'au début de ce *développement*, de manière que l'on pourrait dire qu'il a donné à son morceau un nouveau premier sujet, après avoir déjà affirmé ce sujet au commencement de son prélude d'orchestre. Il est vrai que, d'autre part, il semble avoir oublié ensuite qu'il écrivait un concerto : car, non content de transporter dans sa partition les barres de reprise qui terminaient la première partie du morceau de Schobert, il a encore négligé d'introduire, à la fin de son morceau, le point d'orgue de la cadence, ainsi qu'un *tutti* final. Sans doute, dans l'élan de son enthousiasme, il n'aura pensé qu'à adapter suivant son goût le morceau de sonate, et n'aura plus songé à la destination que devait recevoir son arrangement. Ajoutons que, dans le premier *allegro*, le point d'orgue de la cadence survient encore, comme dans le finale du concerto précédent, aussitôt après la fin du *solo*, mais que déjà, dans le finale de ce n° 51, la cadence se produit régulièrement au milieu d'une répétition complète, par l'orchestre, du *tutti* initial.

52. — *Salzbourg, juillet* 1767.

Adaptation en concerto de trois morceaux de sonates françaises (l'*allegro maestoso* étant arrangé d'après le premier morceau de la première sonate de l'op. II de Leontzi Honnauer, et l'*andante* d'après un morceau qui formait, à lui seul, la quatrième sonate de l'op. I d'Eckard). Clavecin solo avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, deux trompettes et basse.

K. 40.

Ms. aut. à Berlin.



Allegro maestoso (en ré). — Andante (en la). — Presto (en ré).

L'autographe de cette partition est, comme celui du concerto précédent, presque entièrement écrit de la main du père, au moins pour ce qui concerne les *soli* du clavecin ; et, cette fois encore, c'est Léopold lui-même qui a inscrit en tête de cet autographe la mention *in Julio 1767*. Nous avons suffisamment expliqué déjà, à propos des nº 48 *bis* et 51, les motifs qui interdisent tout à fait de considérer ces quatre partitions de Berlin comme des concertos originaux de Mozart ; et nous avons dit aussi de quelle manière l'enfant, probablement en vue de son voyage à Vienne, avait imaginé d'arranger en une série de concertos divers morceaux de clavecin empruntés par lui à des sonates françaises. Pour ce qui est notamment du concerto en *ré*, l'*allegro maestoso* est une simple adaptation en concerto du premier morceau de la sonate initiale de l'op. II de ce Leontzi Honnauer à qui Mozart avait emprunté déjà le finale de son concerto en *fa*, en attendant que, dans le dernier concerto de la série, il allât jusqu'à lui prendre au moins deux des trois morceaux.

Quant à l'*andante*, cet innocent morceau formait, à lui seul, sous le nom d'*andantino*, tout le contenu de la quatrième sonate de ce « Ier œuvre » de Jean-Godefroid Eckard dont nous avons vu que l'enfant le connaissait dès son séjour à Bruxelles, au mois d'octobre 1763. C'est là, croyons-nous, le seul emprunt fait à Eckard, pour la « sélection » qu'ont été, en réalité, ces quatre concertos de 1767 ; et la chose se comprend sans peine, malgré l'admiration respectueuse communiquée jadis par Grimm à Léopold Mozart envers le claveciniste augsbourgeois, si nous songeons à l'incompatibilité profonde et invincible du génie mélodique de Wolfgang avec le talent tout rocailleux d'Eckard, chez qui la pauvreté de l'invention mélodique était poussée à un degré extraordinaire.

Reste donc seulement le finale, très rapide et animé, avec la coupe *binaire* de l'ancienne sonate italienne. C'est peut-être, des quatre finales

qui terminent les arrangements de 1767, le seul qui possède vraiment un certain intérêt musical ; un rythme unique y est sans cesse varié et modulé sous des figures diverses, avec de remarquables effets de basse, des échanges du chant entre les deux mains, et, après les deux barres (ingénument recopiées par Mozart dans sa transcription), une montée expressive du plus bel effet. Avec cela, impossible de mettre un nom défini de claveciniste parisien sur ce morceau, où se retrouve, encore plus fortement que dans tous les autres, l'écho du vieux style classique des maîtres italiens. S'agirait-il ici d'une composition de ce Legrand dont nous avons toujours vainement tâché à découvrir les divers recueils ? En tout cas, le morceau n'est ni de Schobert, ni de Honnauer, ni de Raupach, et moins encore du petit Mozart.

Telle est donc la composition de ce troisième concerto, où il semble d'ailleurs que le travail d'arrangement du petit Mozart trahisse un peu moins d'entrain, et comme une ombre de lassitude. Aussi ne dirons-nous rien des *tutti*, qui se bornent à exposer textuellement des sujets ou des ritournelles qui vont reparaître dans les *soli* ; et, pour ce qui est de ces derniers, nous ne voyons pas que Mozart ait, désormais, introduit dans le texte d'Honnauer ou d'Eckard aucun de ces menus changements que nous a révélés, dans le concerto précédent, la comparaison de l'*andante* adapté en concerto avec le morceau original de la sonate de Schobert.

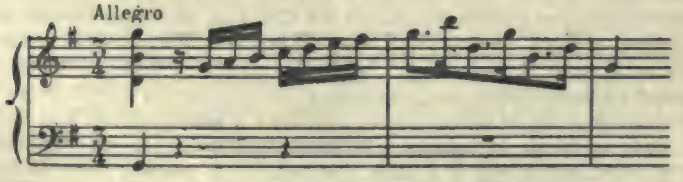
Notons seulement encore que Mozart, pour renforcer ses *tutti*, a ajouté deux trompettes à son orchestre habituel. Aussi bien, ce que nous avons dû avouer du relâchement de l'attention de l'enfant n'empêche-t-il pas l'instrumentation des *tutti*, dans ce troisième concerto, de nous révéler un nouveau progrès au point de vue de la sûreté et de l'habileté professionnelle du petit Mozart.

53. — *Salzbourg, juillet* 1767.

Adaptation en concerto de trois morceaux de sonates françaises, (le premier *allegro* étant arrangé d'après le premier morceau de la première sonate de l'op. I de Leontzi Honnauer ; l'*andante* d'après l'*andantino* de la sonate I de Raupach ; et le finale d'après le dernier morceau de la même sonate). Clavecin solo avec accompagnement de deux violons, alto, deux flûtes, deux cors et basse.

K. 41.

Ms. aut. à Berlin.



Allegro (*en sol*). — *Andante* (*en sol mineur*). — *Molto allegro* (*en sol*).

L'autographe de cette partition porte, de la main de Léopold Mozart, la mention : *in Julio* 1767, tout à fait comme celui du concerto précédent ; et, pareillement encore, c'est Léopold Mozart qui a transcrit presque toute la partie du clavecin, ou, en d'autres termes, le texte des morceaux français adaptés par son fils.

De ces trois morceaux, le premier *allegro* et le final sont empruntés à la première sonate de l'op. I de Honnauer ; le petit *andante* en *sol mineur*, lui, provient du même recueil de Raupach d'où Mozart a tiré déjà trois autres morceaux. Ce morceau, évidemment d'inspiration française, présente un peu le caractère d'une *ariette* ou complainte d'opéra-comique; et nous devons ajouter que le ton de *sol mineur* y est employé avec la même expression et parmi les mêmes modulations que ce ton favori nous fera voir, plus tard, dans les œuvres originales de Mozart.

Cependant, ni les *soli* de cet *andante* ni ceux des deux autres morceaux n'ont de quoi nous intéresser particulièrement. Pour les deux *allegros*, notamment, Mozart s'est borné à recopier, mesure par mesure, le texte d'Honnauer, sans y apporter d'autre changement que, dans le finale, la répétition d'une ritournelle de quatre mesures. Mais, autant le contenu musical de ce dernier concerto est pour nous insignifiant, autant nous sommes surpris de constater l'énorme progrès qui, désormais, se manifeste aussi bien dans l'accompagnement orchestral des *soli* que dans la composition des *tutti*. Évidemment le travail de l'enfant depuis deux mois, pour fastidieux qu'il ait dû être, a commencé dès lors à porter ses fruits ; et déjà nous avons ici devant nous un véritable *concerto*, où le rôle de l'orchestre tend à s'affirmer concurremment avec celui du clavecin.

Pour la première fois, en effet, Mozart ne craint pas d'adjoindre sans cesse aux *soli* un accompagnement actif et vraiment utile, au lieu du caractère tout facultatif qu'avaient les timides figures ou tenues de l'orchestre pendant les *soli* des concertos précédents. Les vents eux-mêmes, flûtes et cors, interviennent déjà dans cet accompagnement, et celui-ci va jusqu'à comporter de petites imitations, de l'espèce de celles que nous rencontrons dans les concertos de Chrétien Bach, car ce maître continue toujours à rester le modèle favori de l'enfant.

Et plus encore se révèle à nous le progrès instrumental de Mozart dans les *tutti* de ce concerto, qui sont plus étendus, plus travaillés, et déjà beaucoup plus personnels que tout ce que nous avons étudié jusqu'à présent. L'*andante* lui-même débute par un prélude assez long, où l'orchestre, après avoir exposé l'unique sujet du morceau, s'amuse à le varier en lui donnant la forme d'une grande ritournelle toute semée d'imitations entre les violons et les flûtes, comme aussi de modulations expressives. Dans le finale, les *tutti*, pour être plus nombreux et plus considérables que dans les finales précédents, se bornent encore à nous faire entendre seulement des idées empruntées au morceau de sonate où ils s'entremêlent : mais, au contraire, les *tutti* du premier *allegro*, dont le premier est déjà d'une ampleur tout à fait remarquable, ne renferment plus guère, — sauf l'exposé du premier sujet au début du prélude, — que des rythmes nouveaux, de l'invention de Mozart, et grâce auxquels toutes les interventions actives de l'orchestre acquièrent une

individualité et une importance significatives. C'est comme si, à travers tout le morceau, le petit Mozart dialoguait avec Honnauer ; et souvent nous avons l'impression que, dans ce dialogue, l'avantage appartient déjà à l'enfant sur l'habile claveciniste auteur des *soli*.

Quant aux cadences, nous devons noter que l'*andante*, cette fois encore, n'en comporte point, et que, dans le finale, Mozart place encore son point d'orgue immédiatement après la conclusion du morceau de Honnauer. C'est seulement dans le premier *allegro* que, régulièrement, la cadence intervient au milieu du *tutti* final.

Tels sont donc ces prétendus premiers concertos de Mozart, simples adaptations de sonates françaises succédant aux adaptations faites naguère, par l'enfant, de trois sonates anglaises de Chrétien Bach. On aimerait à savoir si le petit Mozart a tiré de ce travail le profit matériel qu'il en attendait : mais, comme nous le verrons, aucun document ne nous apprend que, ni pendant son séjour à Vienne ni plus tard en Italie, il ait exécuté les ouvrages ainsi préparés. Du moins a-t-il retiré de leur préparation un incontestable profit au point de vue de son éducation musicale : et tout porte à croire que cette besogne de l'été de 1767 n'a pas été sans contribuer au remarquable mûrissement qui nous apparaîtra, dès l'année suivante, dans le style orchestral du petit garçon.

54. — *Salzbourg, entre décembre* 1766 *et octobre* 1767.

Cassation en si bémol, pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors.

K. 99.
Ms. aut. en partie à Berlin.



Marche — Allegro molto. — Andante (en si bémol). — Menuetto et trio (en fa). — Andante (en sol mineur). — Menuetto et trio (en mi bémol). — Finale : allegro et andante.

Le seul fragment que l'on possède du manuscrit de cette *cassation* (à la Bibliothèque de Berlin) ne porte aucune date. L'enfant y a simplement inscrit, — détail à noter, — le mot français : *marche*. Mais non seulement l'absence invariable de *développements* et de *rentrées* régulières du premier sujet dans les quatre grands morceaux de la *cassation* suffirait à nous prouver que celle-ci doit dater du retour du voyage de Paris et de Londres : par vingt autres points caractéristiques la *cassation* se rattache encore aux œuvres de ce qu'on pourrait appeler la première manière symphonique de Mozart. Et nous croyons même, comme nous l'expliquerons tout à l'heure, que cette cassation, avec la symphonie n° 43, doit avoir été l'une des premières œuvres écrites par l'enfant après son retour à Salzbourg.

Le mot de *cassation* est un barbarisme, mais qui désigne assez clairement son objet. Au contraire des symphonies, dont tous les morceaux se jouaient alors sans aucune interruption (ainsi que suffiront a nous le prouver les *ouvertures* des premiers opéras de Mozart, faites de trois morceaux non reliés ensemble, et qui cependant ne pouvaient manquer d'être joués d'un trait), les *cassations* étaient de petites symphonies « cassées » c'est-à-dire dont l'exécution s'interrompait entre les divers morceaux[1]. Leurs usages pouvaient être très variés : elles servaient par exemple, à Salzbourg, pour remplir les intervalles, les étapes successives d'une séance solennelle de l'université : mais surtout, à Salzbourg comme dans toutes les résidences allemandes, les *cassations* servaient à accompagner les repas de la Cour, ou même des repas de noces chez de riches bourgeois. Plus tard, le vieux mot de *cassation* tendra de plus en plus à être remplacé par celui de *divertimento* (*divertissement*), qui est son synonyme italien : mais le genre restera sensiblement le même, avec les mêmes caractères dont les principaux seront toujours la faculté de multiplier à volonté le nombre des morceaux et l'absence, entre ceux-ci, de l'unité intime qui, bien avant l'emploi des *leitmotiv* et de nos artifices modernes, devait, pour les musiciens d'autrefois, exister entre l'inspiration et même la forme des différents morceaux d'une symphonie, d'un quatuor, ou d'une sonate. Dans la *cassation* ou le *divertimento*, le compositeur, après avoir inauguré sa *série* par une marche, qui était reprise encore à la suite du *finale*, pouvait, à volonté, et d'après les convenances de la situation, faire trois, ou quatre, ou cinq, ou même sept ou huit morceaux, à la condition de commencer et de finir la série par des *allegros*. Mais il va sans dire que, là comme partout, cette liberté se trouvait tempérée par des traditions : et c'est ainsi que nous verrons toujours Mozart diviser volontiers ses *divertissements* en six morceaux, un grand *allegro* initial, un *andante*, un menuet, un second *andante* ou un *allegretto*, un second menuet, et un finale. Quant au deuxième caractère du genre, l'absence d'unité entre les morceaux, sur ce point aussi le génie ordonné et harmonieux de Mozart sera toujours tenté de passer outre à la liberté que lui accorde la règle; et ses *divertissements*, comme toutes ses autres œuvres, nous feront voir, entre toutes leurs parties, ce lien mystérieux et profond qui est l'une des forces de la musique du maître : mais, avec cela, la liberté extérieure apparaîtra plus grande que dans les symphonies, et les divers morceaux auront une allure plus familière et abandonnée, et le rôle des instruments à vent y sera, en général, plus considérable, de façon à renforcer encore cette allure quasi populaire de la *cassation*.

Toutes ces particularités des futurs *divertissements* de Mozart, nous

1. On a proposé parfois une autre étymologie, d'après laquelle le mot *cassation* proviendrait d'une expression familière aux étudiants allemands *gassatim ire* « traîner par les rues » : mais une telle hypothèse est par trop opposée à toute notion raisonnable sur la dérivation philologique des termes. Une autre conjecture, infiniment plus admissible, consisterait à supposer que le mot : *cassation* désignait à l'origine une suite de morceaux qui devaient être exécutés à la fin d'un concert ou d'une séance quelconque. Cette hypothèse nous expliquerait le terme allemand de *Finalmusik*, que les Salzbourgeois employaient volontiers au lieu du mot : *cassation*.

les retrouvons déjà dans celui-ci : mais elles ne nous y apparaissent encore qu'à l'état rudimentaire, et accompagnées exactement des mêmes principes et des mêmes procédés que l'enfant, les ayant rapportés de Londres et de Paris, nous a fait voir dans sa symphonie n° 43 et l'ouverture de son oratorio. Toujours encore, les phrases sont répétées une seconde fois sans changement ; toujours encore les morceaux n'ont que deux sujets, nettement séparés et suivis d'une ritournelle ; toujours encore l'enfant aime à faire de petites imitations entre les deux violons, et à écrire de grandes marches de basse sous des tenues ou des *trémolos* des violons. Et comme, d'autre part, il ne dédouble pas encore la partie d'alto, ainsi qu'il va le faire constamment pendant un an, depuis la date de sa comédie latine, et comme il se croit encore tenu de varier beaucoup ses reprises après les deux barres, tandis que, dès la date de cette comédie, il va donner aux secondes parties de ses morceaux le même nombre de mesures qu'aux premières, tout cela, joint à l'emploi du mot français *marche* et à une impression générale de gaucherie enfantine, nous porte à supposer que la *cassation* est antérieure à *Apollo et Hyacinthus*, comme à la sérénade et à la symphonie de cette période qui nous restent à étudier.

La *marche*, courte et toute remplie d'une même idée, est cependant, peut-être, le morceau le plus travaillé et le plus réussi de la *cassation*. Les hautbois y jouent un rôle très important et les imitations des violons nous montrent l'enfant au plus fort de ses études de contrepoint. Pas de rentrée du premier motif dans le ton principal : mais, en vérité, Mozart va garder l'habitude de n'en point faire dans ses *marches*.

Le premier *allegro* est un véritable morceau de symphonie, d'ailleurs assez insignifiant, et encore tout conforme aux procédés de Londres, avec une longue ritournelle et des répétitions incessantes des phrases. Inutile d'ajouter que le premier sujet n'est repris qu'à la dominante, après les deux barres. L'*andante*, en *mi bémol*, écrit pour le quatuor seul, est un chant du premier violon, avec un accompagnement continu du second violon et de l'alto, encore que Mozart, même dans ce très court morceau, sépare nettement le chant en deux sujets distincts. Aucune rentrée, naturellement : et cependant une reprise du premier sujet semblerait bien indiquée dans une petite *ariette* comme celle-là. Mais l'enfant apporte, sur cette question des *rentrées*, une obstination vraiment incroyable : depuis le jour où, à Londres, les Italiens et Chrétien Bach lui ont enseigné la possibilité de cette coupe *binaire*, il s'est voué à elle tout entier, et refuse de faire une seule exception à la règle qu'il s'est spontanément imposée.

Le premier menuet, comme la marche du début, est traité, ainsi que son *trio* lui-même, en contrepoint, ou plutôt en une petite série d'entrées en imitations, encore bien simples, mais déjà d'un effet très accentué. A noter également que, ici, Mozart cède déjà à l'influence du style salzbourgeois en reprenant, dans la seconde partie des menuets, le premier sujet sous sa forme originale, ce qu'il avait cessé de faire, une fois de plus, depuis environ la dixième page de son cahier de Londres n° 23.

Le second *andante* est en *sol mineur*, beaucoup plus travaillé que le premier, et nous révèle déjà la manière spéciale dont Mozart, jusqu'au

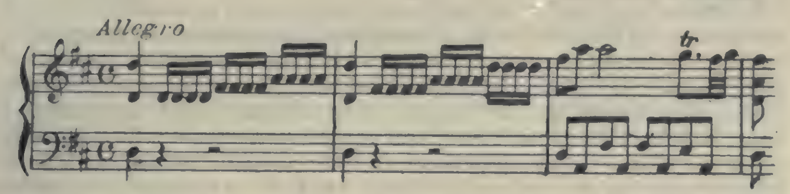
bout de sa vie, comprendra la portée expressive de ce ton. Ici, les hautbois interviennent, mais sans grande efficacité ; et toujours deux sujets distincts, et toujours aucune trace de rentrée du premier sujet dans le ton principal. Les efforts de contrepoint reparaissent dans le *trio* du second menuet : là, le dialogue est surtout entre les deux violons ; et la fin du *trio* nous présente même un travail canonique poussé un peu plus à fond. Quant à la coupe, Mozart reprend son premier sujet, ici encore, aussi bien dans le menuet que dans le *trio*.

Enfin, pour le finale, traité en morceau de sonate (toujours sans *développement* ni rentrée régulière), Mozart s'est souvenu d'un procédé naïvement imaginé autrefois par son père dans l'une des trois sonates de clavecin des *Œuvres Mêlées*, pour marquer la distinction, alors toute nouvelle, des deux sujets d'un morceau. Comme son père, il a donné à ses deux sujets des mouvements différents : *allegro*, pour le premier, *andante* avec un rythme de sicilienne, pour le second : après quoi il a ramené son premier sujet à la dominante et a repris la *sicilienne* dans le ton principal. Rien à dire d'ailleurs de ce petit morceau, si ce n'est que sous son évidente improvisation, nous retrouvons sans cesse le reflet des études de contrepoint de l'enfant.

55. — *Salzbourg, été de* 1767.

Sérénade en ré, pour deux violons, deux altos, basse, deux hautbois (ou deux flûtes), deux cors et deux trompettes.

K. 100.
Ms. aut. à Berlin.



Allegro. — Menuet et trio (en sol). — Andante (en la). — Menuet et trio (en ré mineur). — Finale : allegro.

La *sérénade* était un genre musical déjà plus voisin de la symphonie que la *cassation*, ayant des règles fixes, et devant toujours comporter un même nombre de morceaux disposés dans le même ordre : mais l'usage était d'intercaler, entre le premier et le second morceau de cette sorte de symphonie, deux ou trois morceaux absolument différents, et pouvant être dans des tons tout autres, morceaux qui formaient, réunis, un *concerto* pour un ou plusieurs instruments. De telle façon que toujours, dans notre analyse des sérénades de Mozart, nous aurons à séparer, de la *sérénade* elle-même, ce *concerto* qui, tout en s'y intercalant, lui est absolument étranger.

L'usage primitif de la sérénade, comme ce nom l'indique, était d'être jouée le soir, en plein air ; et l'on continuait encore à pratiquer cet

usage, dans les villes allemandes, ce qui explique que la plupart des sérénades de Mozart aient été composées pendant l'été. Mais on avait fini par distinguer deux catégories de sérenades : les unes vraiment destinées à être jouées dans la rue, ou devant les cafés, et qui, écrites surtout pour des instruments à vent, ne consistaient guère qu'en des suites de danses ; et puis il y avait les grandes sérénades symphoniques, qui n'étaient jouées que dans des circonstances exceptionnelles, durant les fêtes d'une noce riche, ou encore, à Salzbourg, durant les fêtes du commencement d'août qui correspondaient à des distributions de prix de l'Université. C'est ainsi que, dans le *Protocole* de l'Université de Salzbourg, nous pouvons lire, à la date du 6 août 1769 : *Ad Noctem, musica ab adolescentulo lectissimo Wolfg. Mozart composita ;* et un ami de Mozart, le fils de Hagenauer, écrivait à cette même date dans son journal : *Hodie fuit musica finalis Doctorum Logicorum, composita a Wolfgango Mozart, juvene*, ce qui a même fait penser que c'était précisément de la sérénade n° 55 qu'il s'agissait là : mais il suffit de jeter un coup d'œil sur la partition de cette sérénade pour comprendre qu'elle n'a pas pu être composée à une autre date qu'en 1767. Non seulement les morceaux n'y ont point de *rentrées* dans le ton principal, mais on y retrouve une foule de particularités qui se montrent à nous dans les œuvres datées de la seconde moitié de 1767. Et quant à la « musique » exécutée le 6 août 1769, ou bien cette musique était une *cassation* en *sol*, n° 72, que nous possédons, et qui doit dater en effet de ce temps, ou bien elle était un arrangement de la sérénade présente, dont nous allons voir que Mozart a, en effet, revu et remanié, après coup, la partition ; ou bien encore cette « musique » se sera perdue, comme d'autres œuvres de ce genre, dont Mozart lui-même nous parle, dans ses lettres.

Revenons aux règles et traditions du genre de la grande sérénade symphonique. Pour ce qui est du nombre des morceaux, ce genre ne se distinguait de la symphonie que par l'addition d'un second menuet ; et pour ce qui est de ses caractères généraux, il ne s'en distinguait, du moins chez Mozart, que par un rôle plus actif prêté aux instruments à vent, ainsi qu'il convenait pour des morceaux destinés à être joués en plein air. L'usage était également de faire précéder et suivre les sérénades d'une marche, comme les *cassations ;* et nous avons dit déjà qu'on avait coutume d'y intercaler un concerto. Mais, au total, les grandes sérénades de Mozart vont être, presque toujours, de véritables symphonies ; et lui-même, d'ailleurs, a fait paraître chez Breitkopf des parties manuscrites de la sérénade n° 55 (naturellement dépouillée de son concerto) sous le titre de *Sinfonia*.

L'autographe de cette sérénade, à la Bibliothèque de Berlin, ne porte aucune inscription. Il nous révèle seulement que Mozart, après coup, a ajouté un nouvel épisode (le deuxième, en variation du sujet principal) à son *rondo* final ; et qu'il s'est servi, pour y écrire cette addition, d'une feuille de papier sur laquelle, d'abord, il avait eu l'idée d'écrire la *marche* initiale de la sérénade. Et le mot français « marche » écrit là par Mozart, comme en tête de la marche de la *cassation* n° 54, vient encore nous prouver que la sérénade a dû être composée lorsque l'enfant restait tout imprégné de ses souvenirs français.

D'ailleurs, ainsi que nous l'avons dit, tout l'ensemble de la sérénade

la rattache à l'année 1767, et notamment à la seconde période de cette année, inaugurée par l'ouverture d'*Apollo et Hyacinthus*. Absence de rentrées du premier sujet dans le ton principal (sauf pour le petit *andante*, où cette rentrée est une sorte de *da capo*), répétition constante des phrases, marches de basse, et jusqu'à certaines cadences rapportées de Paris et rencontrées souvent dans les premières sonates, tout cela sont autant de souvenirs qui demeurent encore du grand voyage des années précédentes. Mais à ces procédés de naguère s'en ajoutent d'autres que nous avons notés déjà dans l'ouverture de la comédie latine, et qui proviennent des influences allemandes subies depuis le retour. Ainsi, de même que dans l'ouverture de la comédie, la reprise de la première partie, après les deux barres, n'a pas une mesure de plus que cette partie elle-même ; ainsi les sujets sont déjà moins nettement séparés, ou, en tout cas, plus nombreux ; ainsi l'enfant dédouble expressément les parties des altos, comme il va le faire, désormais, pendant plus d'un an. Pareillement encore l'enfant, tout en continuant à ne pas faire « rentrer » son premier sujet dans les autres morceaux, le reprend déjà dans quelques-uns des menuets, suivant l'habitude autrichienne, et même, — comme nous le verrons tout à l'heure, — en se permettant déjà de le varier et de l'allonger. Enfin, il y a dans toute la sérénade une allure à la fois chantante et familière qui fait songer irrésistiblement à l'œuvre de Michel Haydn ; et jamais encore l'influence de ce maître n'a été aussi sensible sur le petit Mozart. Avec cela, une musique évidemment soignée, mais où nous ne rencontrons plus, au même degré que dans la *cassation* nº 54, le reflet des études de contrepoint de l'enfant. Les morceaux sont plus brillants que savants, avec un caractère assez homophone ; et les instruments à vent (sauf dans le solo de flûte qu'est l'*andante*), tout en travaillant beaucoup, ne font guère que doubler le quatuor des cordes.

Dans le premier morceau, le trait le plus curieux à noter est l'intervention d'un point d'orgue, avant la longue ritournelle. C'est la première fois que nous apparaît, chez Mozart, ce procédé familier aux deux Haydn, mais surtout à Joseph, ce qui pourrait faire supposer que l'enfant, dès Salzbourg, a fait connaissance avec l'œuvre symphonique d'un maître que nous allons voir agissant fortement sur lui pendant son prochain séjour à Vienne. Le premier menuet, lui aussi, semblerait bien attester l'influence de Joseph Haydn : car, chose curieuse, la première partie du menuet, quand elle est reprise après les deux barres, se trouve sensiblement allongée, et des exemples analogues se rencontrent dans les œuvres de jeunesse de Joseph Haydn. Le *trio* de ce menuet n'est écrit que pour le quatuor, mais avec un dédoublement tres important de la partie des altos.

L'*andante*, comme nous l'avons dit, contient un solo de flûte, accompagné par le quatuor : ce solo constitue le second sujet de ce petit *andante*, dont le premier sujet est une sorte de romance, encore toute française, pour le premier violon. C'est dans cet *andante* que se rencontre l'unique exemple d'une rentrée du premier sujet dans le ton principal que nous fasse voir toute l'œuvre instrumentale de Mozart entre 1765 et 1768 ; et encore cette rentrée, comme nous l'avons dit,

était-elle vraiment exigée par le caractère du morceau, celui-ci étant une façon d'ariette avec un *da capo*.

Rien à dire du second menuet, si ce n'est que son *trio* en *ré mineur*, pour les cordes seules, est peut-être le morceau le plus « mozartien » de toute la sérénade, avec une étrangeté d'expression grave et un peu sombre qui volontiers, désormais, sera inspirée à Mozart par le ton de *ré mineur*.

Enfin le dernier *allegro* nous révèle Mozart s'abandonnant de plus en plus aux influences allemandes. Non seulement il est plus étendu, et d'une allure plus familière, que tout le reste de sa musique de ces années de son enfance, mais Mozart y reprend la vieille forme allemande du *rondo* à nombreux épisodes, qu'il avait presque toujours sacrifiée, précédemment, à la forme du double *rondeau* telle que la lui avait enseignée Chrétien Bach. Au lieu de diviser son morceau en un majeur et un mineur de dimensions à peu près égales, Mozart, comme il avait fait dans le finale d'une de ses plus belles sonates de Londres, intercale, entre chacune des reprises du sujet principal, des épisodes nouveaux, dont deux sur quatre, ici, sont mineurs, et dont l'un, comme nous l'avons dit, le plus soigné de tous, a été composé après coup par l'enfant. Avec la sonate de Londres dont nous venons de parler, ce finale de la sérénade nous offre un spécimen d'un type de *rondo* que nous allons voir se développer et s'épanouir, dans l'œuvre instrumentale de Mozart, jusqu'au jour où, en 1775, son séjour à Munich le ramènera, une fois de plus, à son ancien système du double *rondeau*.

56. — *Salzbourg, été de* 1767.

Concerto en ré, pour violon, hautbois solo, et cors, avec accompagnement de deux violons, deux altos et basse, intercalé dans la sérénade précédente.

K. 100.
Ms. à Berlin.



Andante. — Menuet et trio en sol. — Allegro.

Nous avons expliqué, à propos de la sérénade n° 55, comment l'usage était d'intercaler, entre le premier et le second morceau d'une sérénade, un concerto pour un ou plusieurs instruments. Plus tard, Mozart réservera d'habitude ce concerto pour un seul instrument et l'écrira dans des tons sans aucun rapport avec celui de la sérénade. Ici, l'enfant emploie encore le même ton pour le concerto et la sérénade ; et il s'en tient encore absolument, pour l'exécution de son concerto, au vieux type du concerto d'orchestre, avec opposition de *tutti* et de *soli*

instrumentaux. Notons que, ni dans l'*andante*, ni dans le finale, — contrairement même aux usages du concerto, — le tenace Mozart ne ramène son premier sujet dans le ton principal.

Dans le premier *andante*, comme dans le finale, suivant le système de la fin de 1767, la reprise de la première partie, à la dominante, après les deux barres, a le même nombre de mesures que cette partie elle-même. Dans l'*andante*, les sujets continuent à être distincts, mais déjà il y en a quatre au lieu de deux, les uns dialogués entre les vents et le violon, d'autres traités en *soli* du hautbois ou du cor : tout cela aboutissant à la cadence traditionnelle, avant la ritournelle finale.

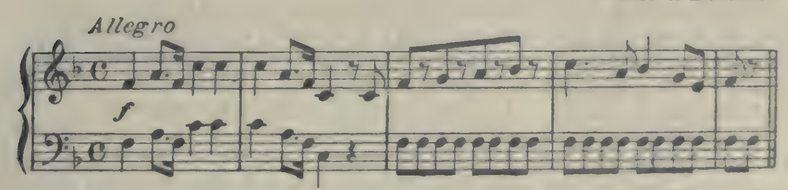
Dans le menuet, les violons concertent seuls, accompagnés par les altos et la basse; dans le *trio* le dialogue reprend entre eux et le hautbois.

Quant au finale, traité en morceau de sonate, il est plus conforme encore que l'*andante* au type du vieux *concerto grosso :* le sujet est exposé d'abord par les cordes, puis repris en imitations par le hautbois et le cor, tandis que les cordes ne font plus qu'accompagner. Tout ce finale est, du reste, évidemment très travaillé, avec un emploi du contrepoint qui, en vérité, semble se rattacher moins aux études propres de Mozart qu'à l'imitation de quelque modèle ancien d'Eberlin ou d'Adlgasser, encore habitués au genre du *concerto grosso.*

57. — *Vienne et Olmütz, entre octobre et le* 15 *décembre* 1767.

Symphonie en fa, pour deux violons, deux altos, violoncelle et basse, deux hautbois (ou deux flûtes) et deux cors.

K. 43.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Andante (en ut). — Menuet et trio (en si bémol). — Allegro.

L'autographe de cette symphonie portait d'abord l'inscription : « A Olmütz » de la main de Léopold Mozart ; mais celui-ci a ensuite effacé cette inscription pour y substituer celle-ci : *Di Wolfgango Mozart, à Vienne ;* et au-dessous de ces deux inscriptions, dont l'une est à présent barrée, se lit le chiffre « 1767 », sans que l'on puisse savoir s'il faisait partie de la première inscription, ou s'il n'a été écrit qu'au moment de la seconde. Et ainsi deux hypothèses sont possibles, sur la date exacte de la symphonie. Ou bien Mozart l'a commencée à Vienne, où il est arrivé vers le 20 septembre et a demeuré jusqu'au 20 octobre 1767, et l'a terminée à Olmütz, où une grave maladie l'a contraint de rester jusque vers le 20 décembre ; ou bien inversement, si la date donnée provenait de la première inscription, Mozart aurait commencé sa sym-

phonie à Olmütz, et l'aurait terminée à Vienne, où il est revenu vers le 10 janvier, après une quinzaine de jours passée encore à Brünn.

Quoi qu'il en soit, cette symphonie a pour nous l'extrême intérêt de marquer la transition entre la première manière symphonique de Mozart, telle que nous l'avons vue se poursuivre depuis le séjour à Londres en 1765, et sa seconde manière, toute viennoise, telle que nous allons la voir durant les années 1768 et 1769. Pour la dernière fois, ici, l'enfant reste encore fidèle à la coupe italienne, sans *développement* ni rentrée du premier sujet dans le ton principal ; et sa symphonie nous fait voir encore les mêmes marches de basse, la même division des sujets, la même façon de garder un nombre égal de mesures dans la première et la seconde partie des morceaux, qui sont les traits distinctifs de ses œuvres de la seconde moitié de 1767. Mais déjà beaucoup plus vivement que dans la sérénade n° 55, nous sentons que l'enfant est imprégné d'une atmosphère musicale toute allemande : sans cesse ses idées s'étendent et se multiplient, avec une allure à la fois vive et abandonnée pareille à celle que nous retrouvons dans les symphonies de Joseph Haydn. A noter encore la persistance du dédoublement des altos, et l'habitude de spécifier, au début de la dernière ligne de la partition, les mots : *violoncello e basso*.

Le premier *allegro* est fait de trois sujets bien distincts, dont le premier a encore le caractère rythmique des symphonies de Chrétien Bach, tandis que les deux autres, plus courts, font songer à Haydn, avec leurs imitations des deux violons ; après quoi vient une longue ritournelle, ayant tout à fait l'allure d'une cadence d'air. La seconde partie du morceau, après les deux barres, répète presque textuellement la première, avec un nombre égal de mesures.

Pour l'*andante*, Mozart s'est borné à transporter au premier violon le duo de son *Apollo et Hyacinthus* (n° VIII), avec un accompagnement continu des deux altos. Il y a remplacé aussi les hautbois par deux flûtes, dont le rôle est d'ailleurs assez insignifiant, comme l'est celui des instruments à vent dans tous les morceaux de la symphonie.

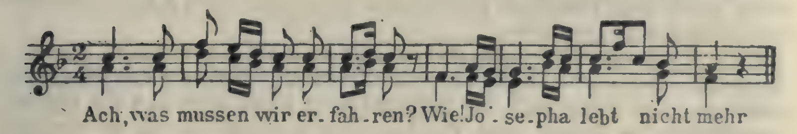
Quant au menuet, sa partie la plus intéressante est le *trio*, où Mozart s'amuse à employer le procédé viennois de la *fausse rentrée*, et qui d'ailleurs, tout entier, avec son rythme très net, ne ressemble plus le moins du monde aux menuets chantants des œuvres du grand voyage.

Le final, traité en morceau de sonate, présente, lui aussi, une abondance remarquable de sujets ; et toujours l'enfant s'obstine à ne pas reprendre son premier sujet dans le ton principal. C'est la dernière fois, au moins pour deux ans, que nous rencontrons chez lui ce système, dont l'influence viennoise va le détacher complètement dès le début de 1768.

58. — *Vienne ou Olmütz, entre octobre* 1767 *et janvier* 1768.

Duo en fa, pour deux soprani sans accompagnement.

K. Anh. 24ᵃ.
Ms. chez M. Malherbe à Paris.



Sur l'autographe de ce petit duo, la sœur de Mozart, en 1825, a écrit : « Autographe de W.-A. Mozart à l'âge de sept ans. » Mais, d'abord, nous pouvons être sûrs que Mozart n'a pu écrire ce duo allemand en 1763, avant ses premières sonates, ni non plus pendant les années suivantes, vécues par lui à Paris, à Londres, et à La Haye. Aussi bien savons-nous que la sœur, dès le lendemain de la mort de Mozart, — et bien plus probablement encore un quart de siècle après, — s'est presque constamment trompée dans ses affirmations sur la date des œuvres de son frère. L'hypothèse la plus admissible serait que le petit garçon eût écrit ce duo après son retour en Allemagne, et même plutôt en 1768 qu'en 1767, étant donnée la grande ressemblance musicale du duo avec les deux petits *lieds* allemands nᵒˢ 64 et 65, que Mozart a écrits durant son séjour à Vienne de 1768. A quoi nous sommes encore en état d'ajouter un second argument, d'ordre tout historique. Le texte du duo nous offre les paroles suivantes : « Ah ! que devons-nous apprendre ? Comment ? Josepha a cessé de vivre ? La voici qui s'est donnée en victime à la mort, pendant ses plus belles années ; et ni l'éclat de sa jeunesse joyeuse, ni la profonde vertu à qui elle était toute dévouée, n'ont pu la protéger du froid accueil ! » C'est donc ici une sorte de complainte sur la mort d'une certaine jeune fille appelée Josepha ; et l'on pourrait croire, tout d'abord, qu'il s'agit de l'une des petites amies salzbourgeoises de Mozart et de sa sœur. Mais les lettres de Léopold Mozart et tous les documents contemporains nous apprennent que, le 15 octobre 1767, est morte à Vienne l'une des filles de l'impératrice Marie-Thérèse, une jeune princesse qui s'appelait précisément Josepha, et qui a succombé à la même contagion de petite vérole dont Wolfgang, à son tour, devait bientôt éprouver l'atteinte. De telle façon que, sans l'ombre d'un doute, nous pouvons être assurés que les paroles de la complainte se rapportent à cette mort de la jeune archiduchesse ; et, par là, nous connaissons à la fois la date approximative et l'objet probable de ce début de Mozart dans le genre du *lied*. Aussitôt que les voyageurs salzbourgeois, arrivés à Vienne depuis quelques jours, ont appris la désastreuse nouvelle de cette mort, qui allait signifier pour eux le renversement de toutes leurs espérances d'auditions à la Cour impériale, l'ingénieux Léopold Mozart aura eu l'idée de profiter, tout au moins, de la catastrophe pour faire valoir sous un aspect nouveau le talent de son fils ; un ami quelconque,

sur sa demande, — ou peut-être simplement lui-même, — aura confectionné les pauvres vers de la complainte, et l'enfant aura été chargé de les mettre en musique, afin de pouvoir les chanter, avec sa sœur, devant la famille impériale ; et puis la crainte de la contagion a obligé les Mozart à s'enfuir de Vienne, et la maladie que l'on craignait pour les enfants les a rejoints à Olmütz, et, sans doute, lorsque enfin ils ont pu rentrer à Vienne, en janvier 1768, la mort de la princesse Josepha leur aura paru trop lointaine pour qu'ils pussent songer à faire entendre leur complainte funèbre.

Que si, après cela, nous examinons le contenu musical du petit morceau, nous verrons que son élaboration est encore d'une simplicité extrême : les deux voix ne cessent, pour ainsi dire, pas de chanter ensemble à la tierce, sans l'ombre d'un dialogue ni de la moindre réponse en imitation. Seule, la ligne mélodique du chant est déjà d'une douceur et d'une pureté singulières, tout à fait pareilles à celles que nous feront voir les deux petits *lieds* viennois de 1768.

DIXIÈME PÉRIODE

VIENNE

(JANVIER-DÉCEMBRE 1768)

Les Mozart s'étaient mis en route pour Vienne dès le 11 septembre 1767, et y étaient arrivés quelques jours après : mais ils avaient trouvé toute la ville, comme aussi la Cour, infestées d'une très violente contagion de petite vérole, ce qui rendait leur présence à peu près inutile, personne n'ayant le loisir de s'occuper d'eux. Aussi ne tardèrent-ils point à fuir la maladie en se réfugiant à Olmütz, où les avait invités le comte Podstatski, éminent prélat de l'endroit ; et à peine y étaient-ils arrivés que, tour à tour, Marianne et Wolfgang furent atteints de petite vérole. Ils ne purent quitter Olmütz que vers la Noël, s'arrêtèrent encore quelque temps à Brünn, et rentrèrent à Vienne vers le 10 janvier 1768. Ils y demeurèrent jusqu'à la fin de l'année (entre le 15 et le 30 décembre), et s'en retournèrent à Salzbourg complètement déçus dans leur double espérance, car ils avaient pensé non seulement gagner beaucoup d'argent à Vienne, mais encore y trouver une occupation fixe et lucrative pour le fils, comme aussi pour le père.

Et cependant cette année passée à Vienne, infructueuse au point de vue matériel, allait être d'une importance énorme pour la formation musicale du petit Mozart, — d'une importance qui ne peut être comparée qu'à celle du séjour à Londres en 1765.

Suivant notre habitude, nous allons extraire d'abord, des lettres de Léopold Mozart publiées par Nissen, tous les passages pouvant avoir quelque intérêt pour l'histoire de la vie artistique de Mozart :

Lettre de Vienne, 22 septembre 1767. L'enfant a joué de l'orgue au couvent de Mœlk.

Lettre de Vienne le 22 septembre. Les Mozart ont entendu un opéra de Hasse (*Partenope*). « L'opéra est beau, mais le personnel des chanteurs n'a rien de remarquable. Le ténor est Tibaldi ; le meilleur castrat est Rauzzini de Munich, et la *prima donna* est la

signora Teiber, fille d'un violoniste de la Cour de Vienne. Mais les danses sont excellentes ; le principal danseur est le fameux Vestris. »

De Vienne, le 14 octobre : « Nous n'avons encore joué nulle part, faute d'avoir pu, d'abord, jouer à la Cour. »

De Vienne, le 23 janvier 1768 : « Le 19 dernier, nous sommes restés chez l'impératrice depuis trois heures jusqu'à cinq heures et demie. L'empereur (Joseph II) est venu au-devant de nous dans l'antichambre et nous a introduits lui-même. Il y avait là le prince Albert et toutes les archiduchesses, mais aucune personne étrangère. L'impératrice a été très aimable... et l'empereur a causé de musique avec moi et avec Wolfgang. »

De Vienne, le 30 janvier. Léopold écrit que l'argent lui manque, mais que du moins la santé est revenue, et que les enfants, grâce à Dieu, « loin d'avoir rien oublié, ont encore fait de très grands progrès ». Puis il se plaint de la frivolité des Viennois, qui n'ont aucun goût pour les choses sérieuses, et n'aiment que « la danse, les sorcelleries, les farces, etc. ». A la Cour, l'impératrice n'a plus de musique ; et elle ne va plus ni à l'Opéra ni à la Comédie. « Elle nous a, en vérité, recommandés à l'empereur : mais ce prince a horreur, à un degré extraordinaire, de tout ce qui pourrait entraîner des dépenses. » La séance à la Cour n'a donc servi de rien, l'impératrice s'étant confiée à Joseph II du soin de protéger les Mozart, et celui-ci « ayant aussitôt inscrit cela dans le livre de l'oubli, et croyant nous avoir assez payé par l'honneur qu'il nous a fait de causer avec nous ».

Quant à la noblesse viennoise, jusqu'au carême elle ne songe qu'à danser. Cependant les Mozart ont pour protecteurs les plus grands personnages de cette noblesse. D'autre part, Léopold a appris « que tous les clavecinistes et compositeurs de Vienne s'opposent, par tous les moyens, à la réussite de leur entreprise, à l'exception du seul Wagenseil, mais qui est malade et ne peut rien faire pour eux ». Invariablement « la grande maxime de ces gens a été d'éviter toute occasion de nous rencontrer, et de reconnaître le savoir de Wolfgang », et cela afin de pouvoir dire, si on les questionne, que tout l'art de l'enfant n'est « que coup monté et arlequinade », et « que ce serait ridicule de croire que Wolfgang compose lui-même les morceaux qu'il joue ». Après quoi Léopold raconte « qu'il a pris sur le fait l'un de ces individus ». « Cet homme a apporté un concerto très difficile, de sa composition, que Wolfgang a déchiffré comme s'il le savait par cœur », et ce « fameux compositeur et claveciniste » a été obligé de s'écrier qu' « un tel enfant est le plus grand homme qui existe au monde ».

Aussi, pour convaincre le public viennois de ce qui en est véritablement, au sujet du talent de composition de Wolfgang, j'ai pris la résolution de tenter une chose tout à fait extraordinaire : j'ai décidé que

Wolfgang allait écrire un opéra pour le théâtre. Et savez-vous ce qu'ont dit aussitôt tous les compositeurs ? Le voici : « Comment ? aujourd'hui c'est un Gluck qui est assis au clavecin pour diriger son opéra et demain, à sa place, ce sera un gamin de douze ans ? » Eh ! bien, oui, cela sera, en dépit de tous les envieux. Et j'ai même réussi à mettre Gluck de notre côté; de telle façon, tout au moins, que, s'il n'est pas de tout son cœur avec nous, il ait en tout cas clairement la notion que nos protecteurs sont aussi les siens, et ainsi qu'il n'ose point montrer au dehors son hostilité. Et puis, pour m'assurer l'appui des acteurs, qui généralement causent le plus d'embarras aux compositeurs, j'ai entamé l'affaire avec eux, moi-même, et l'un d'eux m'a donné tous les encouragements. Cependant, pour dire la vérité, c'est l'empereur qui m'a d'abord suggéré l'idée de faire écrire un opéra à Wolfgang. Ce prince, deux fois, a demandé à mon fils s'il ne voudrait pas écrire un opéra, et le diriger lui-même. Le petit s'est empressé de répondre : oui ; mais l'empereur ne pouvait rien dire de plus, car les opéras appartiennent à Affligio...

Naturellement, il ne s'agit point d'un *opera seria*, car on n'en donne plus ici, et personne ne les aime plus. Ce sera donc un *opera buffa*, mais non pas un petit : une œuvre qui durera entre trois heures et demie et quatre heures. Pour l'opéra sérieux, il n'y a pas ici de chanteurs. Même la sombre tragédie de Gluck, *Alceste*, a été interprétée par des chanteurs d'opéra bouffe. Et Gluck lui-même, à présent, est en train d'écrire un opéra bouffe. Pour ce genre de pièces, on trouve aujourd'hui à Vienne des chanteurs excellents : les signori Caribaldi, Carattoli, Poggi, Laschi, Pollini, et les signoras Bernasconi, Eberhardi, et Baglioni. Qu'en dites-vous ? Est-ce que la gloire d'avoir écrit un opéra pour le théâtre viennois n'est pas le meilleur moyen, pour Wolfgang, d'acquérir du crédit non seulement en Allemagne, mais aussi en Italie ?

Lettre de Vienne, le 30 mars 1768. La semaine précédente, les Mozart ont eu une grande séance chez l'ambassadeur de Russie. « L'opéra, lui aussi, va très bien ; mais peut-être ne sera-t-il représenté qu'après que l'empereur sera revenu de Hongrie. »

De Vienne, le 11 mai, Léopold Mozart parle déjà du projet d'un prochain voyage en Italie, « voyage qui, quand on pèse toutes les circonstances, ne peut plus être longtemps ajourné ». Faute de quoi il craint que « Wolfgang, s'il reste à Salzbourg, n'atteigne l'âge et la taille où ses talents ne causeront plus d'émerveillement. »

De Vienne, le 27 juin : « J'aurais à vous raconter un lourd amas de toute sorte de mauvais tours et de méchantes persécutions que nous sommes sans cesse exposés à subir ».

De Vienne, le 30 juillet. Léopold explique qu'il prolonge son séjour à Vienne uniquement à cause de l'opéra de son fils, car celui-ci, en honneur, est tenu maintenant d'en venir à bout. « Et cependant, si j'avais su tout ce que je sais maintenant et si j'avais pu prévoir tout ce qui s'est passé, Wolfgang n'aurait pas écrit une note de cet opéra, et se trouverait aujourd'hui depuis longtemps à Salzbourg. Le théâtre est loué, ou plutôt abandonné à un certain Affligio à qui la Cour ni

personne n'ont un mot à dire, car c'est lui qui a pris à son compte tous les risques ; et le fait est qu'il court à présent le risque d'une ruine complète. »

Puis Léopold arrive à l'opéra de Mozart.

Celui-ci devait être fait d'abord pour Pâques ; mais le poète, en premier lieu, a empêché cela, en ajournant indéfiniment des modifications qui étaient indispensables un peu partout : de telle sorte que, vers Pâques, nous n'avions encore pu obtenir de lui que deux des airs qu'il avait à changer. Ainsi l'opéra a été remis à la Pentecôte, puis au retour de l'empereur. Mais ici les masques sont tombés des visages, car, dans l'intervalle, tous les compositeurs, et Gluck au premier rang parmi eux, ont tout fait pour s'opposer au succès de cet opéra. Les chanteurs et l'orchestre ont été montés contre nous. Les chanteurs qui savent à peine leurs notes, et qui donc sont forcés de n'apprendre leurs airs qu'en les entendant, ont été excités à dire qu'ils ne pouvaient point chanter les airs écrits pour eux ; et cela tandis que, la veille encore, chez nous, ils avaient tout applaudi et trouvé tout à leur convenance. Aux musiciens de l'orchestre, on a persuadé de dire qu'ils n'aimeraient pas à se voir dirigés par un gamin, etc. Cependant les uns déclaraient que la musique ne valait pas le diable ; d'autres qu'elle ne répondait pas aux paroles et détruisait la prosodie, attendu que Wolfgang ne connaissait pas assez la langue italienne. A peine ai-je appris ces bruits que je suis allé affirmer, dans les endroits les plus en vue, l'admiration du vénérable musicien Hasse et du grand Métastase pour cet opéra, dont tous deux déclarent à qui veut les entendre que, sur trente opéras exécutés à Vienne, il n'y en a pas un qui arrive à la cheville de l'opéra de notre enfant. Alors on a insinué que ce n'était point l'enfant, mais le père, qui avait fait l'opéra. Mais, ici encore, j'ai réduit les calomniateurs au silence. Devant de nombreux témoins, et notamment le maître de chapelle Bono, Métastase, Hasse, le duc de Bragance et le prince de Kaunitz, j'ai ouvert un volume des œuvres de Métastase, j'ai pris le premier air qui m'est tombé sous la main et je l'ai donné à Wolfgang qui, saisissant la plume, a aussitôt improvisé la musique de cet air, avec un accompagnement instrumental très fourni.

Cent fois j'ai voulu faire mes malles et m'enfuir d'ici. Et, s'il s'était agi d'un *opera seria*, sûrement nous serions partis tout de suite pour déposer l'œuvre de Wolfgang aux pieds de notre évêque de Salzbourg : mais, comme il s'agit d'un *opera buffa*, et qui réclame des caractères particuliers de *persone buffe*, force nous est de sauver ici notre honneur quoi qu'il doive nous en coûter...

De Vienne, le 6 août : « Je serais depuis longtemps fatigué des contrariétés qui nous retiennent ici si je ne savais point par expérience que, souvent, mainte chose finit par prendre une toute autre tournure qu'on ne pouvait d'abord s'y attendre. »

De Vienne le 14 septembre : « Pour ce qui est de l'opéra de Wolfgang, je puis seulement vous dire en deux mots que tout l'enfer des musiciens d'ici s'est soulevé pour empêcher que l'on puisse constater

la science et le talent d'un enfant. Impossible, pour moi, de presser la représentation, car on a comploté de rendre cette représentation pitoyable, si elle devait avoir lieu, et de ruiner la pièce. »

De Vienne, le 24 septembre : « Le 21 de ce mois, j'ai eu une audience de l'empereur, et je lui ai exposé mes griefs contre l'impresario du théâtre. Déjà le comte Sporck a été chargé d'une enquête, et Affligio va être forcé de s'expliquer. »

Sous le titre de *Species facti*, Léopold Mozart a rédigé par écrit les « griefs » qu'il allait exposer à l'empereur. De ce long réquisitoire, nous devons extraire au moins les passages suivants :

... Dès notre arrivée à Vienne, l'ambassadeur de Hollande, comte de Degenfeld, qui avait déjà connu mon fils à La Haye, proposa au directeur Affligio de lui commander un opéra, proposition qui lui fut répétée ensuite par le chanteur Carattoli. La commande a été décidée chez le médecin Laugier, en présence du jeune baron van Swieten et des deux chanteurs Carattoli et Caribaldi, qui ont fait remarquer qu'une musique, même médiocre, d'un si jeune garçon, attirerait toute la ville au théâtre, ne serait-ce que pour voir cet enfant diriger son œuvre au clavecin. Après quoi j'ai laissé mon fils se mettre au travail.

Aussitôt que le premier acte a été fini, j'ai demandé à Carattoli de venir l'entendre. Il est venu, et son émerveillement a été si grand que, dès le lendemain, je l'ai vu reparaître chez moi amenant avec lui son collègue Caribaldi. Celui-ci, non moins émerveillé, m'a amené, à son tour, l'acteur Poggi, quelques jours après. Tous ont montré un enthousiasme extrême. Et comme je leur demandais s'ils étaient d'avis que mon fils continuât son travail, ils se sont fâchés de mon peu de confiance et plusieurs fois se sont écriés : *Questo e un portento ! Questa opera andra alle stelle ! E una meraviglia ! Non dubiti che scrivi avanti !*

Encouragé par ce succès auprès des chanteurs, j'ai engagé mon fils à continuer son travail... Mais certains changements que le poète avait à faire dans le texte ont interrompu le progrès de la composition ; et Affligio a déclaré qu'il ferait exécuter l'opéra au retour de Sa Majesté.

A ce moment, l'opéra était déjà achevé depuis plusieurs semaines. Déjà le premier acte, puis le second avaient été distribués aux chanteurs ; et mon fils, durant ce temps, avait chanté et joué au clavecin, dans diverses maisons nobles, plusieurs des airs, et même tout le finale du premier acte, toutes choses qui avaient été unanimement admirées.

Maintenant devaient commencer les répétitions : mais c'est alors aussi qu'ont commencé les persécutions contre mon fils.

Il est bien rare qu'un opéra apparaisse tout parfait dès la première répétition, sans que l'on ait à y faire des changements çà et là. Aussi a-t-on coutume de répéter d'abord au clavecin, et de ne répéter avec tout l'orchestre que lorsque les chanteurs ont bien étudié leurs parties, notamment pour les finales. Mais ici, c'est le contraire qui est arrivé. On s'est tout de suite mis à répéter avec tout l'orchestre, sans que rien fût étudié d'avance, et cela afin de donner à l'œuvre une apparence pauvre et embarrassée.

Après cette répétition, Affligio m'a dit que l'ensemble allait bien, mais

que quelques-uns des airs étaient trop hauts et auraient à être modifiés ; il m'a conseillé de m'entendre avec les chanteurs, et m'a promis de monter l'opéra dans quatre semaines, ou six tout au plus... En conséquence de quoi mon fils a changé tout ce que demandaient les chanteurs, et, dans le premier acte, a composé deux nouveaux airs. Et le théâtre, pendant ce temps, a monté la *Cascina*.

Enfin le temps fixé arriva, puis passa, et j'appris qu'Affligio venait de distribuer aux acteurs un autre opéra. Et le bruit courait que l'opéra de mon fils ne serait pas exécuté, les interprètes ayant déclaré qu'ils ne pouvaient point le chanter... Alors, pour faire taire ce bruit ridicule, j'ai demandé à mon fils de faire entendre l'opéra entier, au clavecin, chez le jeune baron van Swieten, en présence du comte de Sporck, du duc de Bragance, et d'autres connaisseurs de musique. Toutes ces personnes furent très touchées, déclarant qu'un tel opéra leur paraissait au-dessus de bien des œuvres italiennes, et s'indignant de la cabale qui voulait barrer sa route à un talent aussi prodigieux.

Là-dessus je me rendis chez Affligio pour apprendre ce qu'il en était au juste. Il me répondit qu'il ne songeait nullement à ne pas monter l'opéra de mon fils, mais qu'il demandait à le faire au moment qu'il jugerait convenable. Il me dit que, après la *Cascina*, il allait mettre en répétition la *Buona Figliuola*, mais que l'opéra de Wolfgang serait monté immédiatement après. Ce n'était là, m'assura-t-il, qu'un retard d'une huitaine de jours. Et ainsi fut-il convenu. Les airs de Carattoli furent modifiés, et mon fils fit aussi tout ce qui était nécessaire pour se mettre d'accord avec Caribaldi, Poggi, et Laschi... Cependant quatre nouvelles semaines passèrent. Le copiste me dit qu'il n'avait pas encore reçu l'ordre de copier les airs nouvellement modifiés ; et, pendant la répétition générale de la *Buona Figliuola*, j'appris qu'Affligio se préparait à monter encore un autre opéra. Je courus m'en expliquer avec lui : et alors, en présence du poète Coltellini, il me déclara qu'il allait faire copier les airs, et que dans quinze jours au plus tard, l'opéra serait répété à l'orchestre.

Mais voici que, quelques jours après, j'apprends qu'Affligio a décidément résolu de ne pas monter, sur son théâtre, l'opéra de mon fils ! A mes questions sur ce point, il finit par me répondre qu'il a convoqué tous les chanteurs pour les consulter sur le parti à prendre, et que tous ont reconnu que la musique de l'opéra était incomparable, mais que cet opéra n'était point théâtral et, par suite, qu'il ne pouvait point courir le risque de le représenter.

Ce discours était, pour moi, incompréhensible. Car comment ces chanteurs osaient-ils maintenant dédaigner une œuvre qu'ils avaient eux-mêmes portée aux nues, qu'eux-mêmes avaient conseillé à mon fils d'achever, et qu'eux-mêmes avaient recommandée comme excellente à Affligio. (Et Léopold Mozart ajoute que, ayant demandé au directeur un dédommagement matériel, celui-ci, très embarrassé, a fini par répondre que, si les Mozart insistaient, il organiserait une parodie de représentation, et ferait siffler et tomber l'opéra.) Telle était donc la récompense qu'obtenait mon fils, pour la grande fatigue qu'il avait prise d'écrire un opéra dont la partition originale comporte 558 pages ! Mais surtout que deviennent l'honneur et la gloire de mon fils, maintenant

que je ne puis plus même me risquer à insister pour faire représenter son œuvre ? »

Lettre de Vienne, le 12 novembre 1768 : « Le jour de la fête de l'Immaculée Conception (le 8 décembre), on va consacrer la nouvelle église de l'Orphelinat du P. Parhammer. Or, Wolfgang a composé déjà, pour cette fête, une messe solennelle, un offertoire, et un concerto de trompette qui sera joué par l'un des petits pensionnaires. Probablement, notre Wolfgang dirigera lui-même tout cela. »

Lettre de Vienne, le 14 décembre : « Nous venons seulement de terminer nos affaires ici. La messe que Wolfgang a fait chanter, le 7 décembre, chez le P. Parhammer, en présence de la Cour impériale, et pour laquelle il a lui-même battu la mesure, nous a regagné ce qu'avaient voulu nous faire perdre nos ennemis en empêchant l'exécution de l'opéra, et a convaincu de la malveillance de nos contradicteurs la Cour et tout le public, car l'affluence des assistants a été extraordinaire. »

Des souvenirs de la sœur de Mozart, il convient d'extraire les détails suivants :

Les Mozart sont allés à Vienne pour prendre part aux fêtes du mariage de l'archiduchesse Josepha avec le roi de Naples ; mais l'archiduchesse est morte aussitôt après leur arrivée ; et ainsi ils ont trouvé Vienne en deuil, ce qui leur a beaucoup nui. Leur rentrée à Vienne, après le long séjour à Olmütz, a eu lieu le 10 janvier, et leur séance à la Cour le 19. Il y a eu aussi une *grande académie*, consacrée aux deux enfants, chez l'ambassadeur russe Galitzine.

Chez Hasse, chez Métastase, chez le duc de Bragance, et chez le prince Kaunitz, Mozart a improvisé la musique, tout orchestrée, d'airs italiens qui lui étaient soumis. Les Mozart sont partis de Vienne à la fin de décembre. — Une note jointe aux souvenirs de la sœur nous apprend que l'opéra bouffe de Wolfgang, la *Finta Semplice*, a été représenté à la cour de Salzbourg en 1769, avec la femme de Michel Haydn dans le rôle féminin principal.

Enfin Jahn et Deiters ont recueilli, çà et là, divers petits faits supplémentaires qui doivent être notés ici :

Les principaux connaisseurs qui se sont intéressés à Mozart, durant ce séjour à Vienne, sont le comte de Dietrichstein, le médecin de la Cour Laugier, le duc Jean-Charles de Bragance, à qui Gluck allait dédier son *Paris et Hélène* en 1770, et le docteur Antoine Messmer, membre de la faculté de médecine de Vienne depuis 1767, — celui-là même qui devait, plus tard, remplir l'Europe de sa gloire de magnétiseur. Ce Messmer, qui avait fait un riche mariage, avait chez lui un théâtre d'amateurs ; et c'est pour lui que Mozart, probablement vers la fin de l'été de 1768, a composé sa partition de *Bastien et Bastienne*. Cependant il paraît résulter des documents et traditions

du temps que le monde et le public viennois, en général, n'ont fait aucune attention, cette fois, à l'enfant-prodige qui les avait fort intrigués en 1762. Le seul document écrit qui mentionne la présence de Mozart à Vienne est un petit article du *Wiener Diarium* de décembre 1768, signalant l'exécution de la même messe de Mozart dont le père rend compte à ses amis de Salzbourg.

Les faits que nous venons de citer suffisent, d'ailleurs, pour nous donner une idée de ce qu'ont été les occupations de l'enfant durant ce séjour à Vienne. La plus grande partie de ce séjour a été employée à la composition, puis aux remaniements, de l'opéra bouffe italien ; après quoi, vers la fin du séjour, est venu le travail de la messe et de l'offertoire. Nous savons encore que, en plus de ces grands ouvrages, Mozart a composé deux symphonies, une seconde petite messe, un *lied*, deux grands offertoires (dont un perdu), et un court opéra-comique allemand : *Bastien et Bastienne*. Ce qui n'empêche pas ce séjour d'avoir été, en somme, assez misérable, au point de vue des avantages matériels : mais pour l'éducation musicale de l'enfant, au contraire, comme nous l'avons dit déjà, il a été d'une importance exceptionnelle.

Pour la première fois depuis son séjour à Londres, l'enfant s'est trouvé plongé dans une atmosphère qui était vraiment saturée de musique. Car son père a beau nous dire que le public viennois d'alors ne s'intéresse plus aux choses musicales un peu relevées, et que les deuils de la Cour nuisent encore à la vie musicale : le public viennois ne s'intéresse plus, il est vrai, aux tours de force des deux enfants-prodiges de Salzbourg, mais aucun deuil n'est assez fort pour affaiblir chez lui le goût naturel d'une musique un peu superficielle et frivole, cela est vrai, mais cependant très suffisamment sérieuse pour que l'enfant la goûte et en fasse son profit. Et si les fêtes du carnaval ne sont employées qu'à des danses et autres divertissements de ce genre, ce n'est pas seulement pendant le carême, mais pendant tout le reste de l'année, que le Viennois exige qu'on lui fasse entendre des opéras et des symphonies, des messes et des sérénades. Et le petit Mozart, de toute son âme, mange et boit cette musique dont est rempli l'air qu'il respire.

Cette année-là, en particulier, Mozart a d'abord l'occasion d'entendre, au théâtre, deux œuvres également importantes et significatives dans des genres différents, et qui toutes deux vont aussitôt exercer leur action sur lui. Dans le genre sérieux, il entend l'*Alceste* de Gluck, dont la première représentation vient d'avoir lieu le 16 décembre 1767, tandis que les Mozart étaient encore à Olmütz, mais qui a continué à être jouée dans les premiers mois de l'année suivante. La majorité du public viennois n'a fait à cette « tragédie » qu'un accueil assez réservé. « Venir ici pour y entendre un *De profun-*

dis, c'est perdre son argent ! » se répètent les badauds du parterre et des loges. Et Léopold Mozart partage leur opinion, mais non pas son fils, qui toujours, depuis lors, va préférer *Alceste* aux autres opéras de Gluck. Mieux encore que dans la *Partenope* du vieux Hasse, dont nous savons qu'il l'a également entendue, il y apprend à renforcer, par des moyens simples et faciles, l'intensité de l'expression pathétique ; et c'est là un trait que vont nous montrer, même, ses symphonies de cette période. Nous devons ajouter qu'au vieux Hasse aussi, — qu'il va d'ailleurs retrouver en Italie, — il doit beaucoup, dès ce moment, pour la qualité musicale de ses airs, tels que nous allons les rencontrer dans son opéra bouffe.

Mais son véritable modèle, sous ce rapport, est la seconde des œuvres capitales qu'il a entendues à Vienne en 1768 : c'est la *Buona Fligliuola* de Piccinni, ce prototype du genre, qui a été représentée au théâtre même d'Affligio, comme aussi la *Notte critica* de Gassmann, la *Moglie padrona* de Joseph Scarlatti, et cette *Cascina* dont parle le père comme ayant été substituée au malheureux opéra de Wolfgang, et qui était, en fait, un *pasticcio*, — un pot-pourri d'airs aimés de divers opéras bouffes italiens. Nous aurons à étudier plus en détail, à propos de la *Finta Semplice*, ce que Mozart a emprunté à ces modèles, et ce qu'il y a joint qui n'était qu'à lui. Contentons-nous d'ajouter ici que ces opéras bouffes italiens, de même que les *operas seria* de Gluck et de Hasse ne vont pas agir seulement sur la musique dramatique du petit Mozart : toute sa musique instrumentale du temps, ainsi que nous aurons l'occasion de l'indiquer, sera pénétrée de souvenirs de ces opéras, et sans cesse nous y retrouverons des rythmes, des épisodes pathétiques, des oppositions de thèmes, voire des *andantes* ou des *menuets* entiers, qui auront l'air d'avoir été transcrits d'une pièce de Gluck ou de Piccinni. En fait, parmi toute la musique nouvelle dont s'est nourri l'enfant pendant ce séjour à Vienne, c'est surtout la musique dramatique qu'il a retenue et s'est assimilée.

Cependant, nous le répétons, les révélations ne lui ont pas manqué non plus dans les autres genres musicaux : c'est ainsi que, d'abord, il a eu l'occasion d'entendre beaucoup plus de musique religieuse qu'à Salzbourg, et surtout beaucoup plus variée et beaucoup meilleure. Car, tandis qu'à Salzbourg le goût nouveau des messes accompagnées, et dans un style volontiers homophone avec seulement des épisodes en contrepoint, régnait désormais sans partage, nombreuses étaient encore, à Vienne, les églises où l'on continuait à chanter les œuvres plus anciennes, et écrites *a capella* dans le vieux style serré des Palotta, des Ziani, des Muffat, des Francesco Tuma (mort en 1774). Tous les jours, dans l'une ou l'autre des églises ou chapelles de couvent, les pieux voyageurs avaient l'occasion d'assister à quelqu'une des scènes de la grande transformation qui était en train de

s'accomplir dans le style religieux de l'Allemagne du Sud. Et de quel profit cette expérience aura été pour l'éducation du petit Mozart, c'est ce que nous montrera la comparaison de sa messe et de son offertoire de Vienne avec le pauvre style de motet rapporté par lui de France l'année précédente.

Mais il n'y a pas jusqu'à la musique purement instrumentale qui, à Vienne, n'ait eu de quoi ravir et instruire abondamment le petit Mozart. Léopold Mozart nous dit que le public viennois n'aimait que les danses ; et ce goût même n'a pas été sans action sur le développement musical de l'enfant ; mais en outre, quoi qu'en pense la mauvaise humeur de Léopold Mozart, nombreux étaient, dans cette ville éminemment musicale, les amateurs d'une musique plus sérieuse, et nombreuses étaient pour eux les occasions de se satisfaire. Pendant tout le temps du carême, les « académies » se succédaient, deux ou trois fois par semaine, organisées par deux ou trois sociétés rivales : celle des académies du *Théâtre du Burg*, celle des *Tonkünstler*, celle de *Sainte-Cécile*. On y entendait, comme jadis au Concert Spirituel de Paris, des cantates, des symphonies, des concertos : mais avec une place beaucoup plus grande accordée à l'élément instrumental. Et déjà une école nouvelle était en train de se former, de symphonistes tout « viennois », une école dont les principaux représentants étaient alors le jeune Joseph Haydn, Starzer, Kohaut, Léopold Hoffmann, Ditters, Wenceslas Pichl, Sperger, Vanhall, Gassmann, etc.

Nous aurons l'occasion de faire plus intimement connaissance avec les principaux de ces maîtres, en 1773, lorsque le jeune Mozart lui-même se trouvera appelé à étudier leur art, avec un esprit déjà beaucoup plus mûr et une science professionnelle qui déjà lui permettra de rivaliser avec eux tout en les imitant. Aussi bien est-ce précisément aux environs de 1773 que l'idéal symphonique de ces maîtres viennois atteindra à son plus haut degré de réalisation, tandis que force nous est d'avouer, que, même dans l'œuvre de Joseph Haydn, ces tendances ne se manifestent pas encore avec une netteté parfaite, à la date du second séjour à Vienne du petit Mozart. Et cependant il y a dès lors, dans la symphonie viennoise, certaines particularités très frappantes, entièrement distinctes déjà de ce que nous fait voir la symphonie antérieure des Reutter, des Monn, ou des Wagenseil, et qui vont se retrouver dans toute la production instrumentale de Mozart durant les deux années 1768 et 1769.

D'une façon générale, nous serions tentés de dire que ces maîtres viennois travaillaient inconsciemment à créer la symphonie moderne, telle que nous la connaissons dans l'œuvre glorieuse des Joseph Haydn, des Mozart et des Beethoven. Pendant que les compositeurs de l'Allemagne du Nord s'obstinaient noblement, — mais hélas ! vainement, — à lutter contre le nouvel esprit de musique « galante »,

en conservant à leur œuvre l'intention sérieuse et la forme savante des vieux maîtres, et, pendant que l'Italie, de son côté, bientôt suivie du reste de l'Europe, substituait à la forte musique de naguère un idéal tout brillant et facile, sans autre objet qu'un amusement tout passager de l'oreille et du cœur, les deux grandes écoles de l'Allemagne du Sud, celle de Mannheim et celle de Vienne essayaient d'établir un compromis entre l'austérité excessive des musiciens du Nord, et l'excessive légèreté de la foule ordinaire des « italianisants ». La symphonie, comme ils la concevaient, et nous pourrions ajouter aussi la sonate, sous toutes ses formes, (quatuor, duo, solo, etc.), constituaient à leurs yeux un genre destiné à l'amusement, comme la nouvelle symphonie italienne, mais où l'amusement devait être produit par des moyens à la fois d'ordre plus savant et plus relevé. C'est ainsi que les maîtres de l'école de Mannheim contribuaient activement, pour leur part, à la création de l'art symphonique moderne en développant et affinant les ressources de l'orchestre, ou plutôt en constituant déjà un véritable style orchestral nouveau, tout distinct de celui du chant et de la musique de chambre elle-même. Mais plus précieux encore, peut-être, était l'apport des maîtres viennois à cette œuvre commune dont allait sortir bientôt la symphonie allemande. Tandis que les musiciens de Mannheim s'occupaient surtout de modifier et de rehausser la *forme* de l'ouverture italienne, les Viennois prenaient essentiellement à cœur d'en transfigurer le *fond* et la portée artistique, à l'aide de nombreux changements, dont les deux principaux pourraient être définis : la dramatisation et l'élaboration du langage symphonique.

Tout d'abord, il est impossible de comparer une symphonie viennoise de ce temps, une œuvre de Joseph Haydn, de Vanhall, ou d'Hoffmann, avec le type ordinaire de l'ouverture italienne, sans être frappé de l'extrême différence des deux œuvres au point de vue de ce qu'on pourrait appeler leur ton ou leur accent pathétique. Toujours la symphonie viennoise nous présente quelque chose de plus sérieux et comme de plus réfléchi, un certain approfondissement de l'émotion traduite qui permet à l'auteur de nous en donner une traduction moins rapide et plus nuancée. Mais en plus de cette portée générale, que gardera désormais toujours la symphonie viennoise, il est sûr aussi que, pendant une période qui va environ de 1765 à 1774, les symphonistes viennois nous apparaissent subissant très vivement l'influence du drame nouveau, tel qu'il vient de se constituer, dans leur pays, grâce au génie de Gluck, — à moins encore d'admettre que Gluck, de son côté, et ces symphonistes du leur, aient simultanément obéi à une impulsion pareille, à cette poussée romantique, qui, dans le même temps, produisait en littérature le mouvement connu sous le nom de *Sturm und Drang*. Toujours est-il que, dans un très grand nombre de symphonies vien-

noises de cette période, nous rencontrons un souci singulier de contrastes dramatiques, un effort manifeste à rendre l'expression des sentiments aussi intense et passionnée que possible, et jusqu'à l'emploi fréquent de toute sorte de formules ou d'artifices directement empruntés au style de l'opéra. A quoi nous devons ajouter que, par une conséquence naturelle de cette tendance, les dimensions de la symphonie viennoise s'élargissent considérablement : désormais chaque symphonie comporte invariablement quatre morceaux, sans compter que, parmi ces morceaux, le final est toujours traité en véritable « morceau de symphonie », au lieu de n'être que le petit *rondeau* ou *tempo di menuetto* des Italiens, et que le menuet lui-même, avec son *trio*, ont toujours une étendue plus grande, étant faits de trois parties, (première partie, partie intermédiaire, et *rentrée* complète), tout à fait comme les autres morceaux. Et chacun des morceaux est plus long que dans la symphonie italienne, avec un grand *développement* intermédiaire constituant une véritable seconde partie, presque égale aux deux autres en étendue, et les dépassant volontiers en importance musicale.

Car c'est principalement dans ce *développement* que l'école viennoise donne libre cours à la seconde des deux aspirations esthétiques énoncées tout à l'heure : après avoir, dans la première partie du morceau, tâché à rivaliser avec le nouveau drame lyrique en vigueur et en intensité d'expression, ils se servent à présent du *développement* pour montrer leur habileté propre de musiciens, comme aussi pour accentuer encore l'effet dramatique de la partie précédente en donnant plus de relief pathétique à tel ou tel de ses éléments. Toujours est-il que le *développement*, chez eux, est invariablement consacré à une « élaboration thématique » d'une ou plusieurs des idées de la première partie : non seulement tous leurs morceaux contiennent, après les deux barres, une longue partie intermédiaire, mais celle-ci, en outre, ne manque plus jamais à s'appuyer sur les matériaux déjà fournis par le début du morceau, au lieu d'offrir au musicien, comme dans la symphonie italienne et ses succédanés, l'occasion d'introduire dans la trame symphonique des éléments nouveaux. Et bien que cette « élaboration » des maîtres viennois se concentrât plus particulièrement dans leurs « développements », on peut dire que tout l'ensemble de leurs morceaux en porte plus ou moins la trace. Même lorsque le morceau contient deux sujets distincts, ceux-ci ne sont jamais nettement séparés, ou plutôt simplement juxtaposés, comme chez Chrétien Bach et les Italiens : un lien étroit les unit l'un à l'autre, et volontiers l'auteur fait revenir son premier sujet à la suite du second, ou bien leur donne à tous deux la même ritournelle, et volontiers aussi il varie, transforme, « élabore » déjà chacun d'eux avant de passer au sujet suivant : après quoi les *rentrées*, ensuite, lui sont, de nouveau, une

occasion de se livrer à un petit travail de remaniement sur les idées que les maîtres italiens se bornent généralement à transcrire en *da capo*, d'après la première partie, sauf seulement à les transposer toutes dans le même ton principal.

Aussi bien ne pouvons-nous songer à insister longuement ici sur un art, dont la véritable action profonde et durable, dans l'œuvre de Mozart, ne se révélera à nous que longtemps après. C'est surtout, au retour de son second voyage d'Italie, en 1772, que le jeune garçon, par l'intermédiaire d'œuvres de Joseph Haydn, se familiarisera définitivement avec un style et un esprit dont son âge, en 1768, ne lui aura guère permis d'apprécier la signification. Mais, avec tout cela, nous allons voir que, dès ce séjour de 1768, l'enfant se pénétrera tout entier de quelques-uns des procédés favoris des maîtres viennois, et, sans être encore en état de comprendre le vrai sens de leur langage, s'efforcera du moins à imiter de très près leur façon de parler. Le fond de ses idées, dans ses symphonies et autres œuvres instrumentales de 1768 et 1769, restera encore sensiblement pareil à ce que nous ont montré ses compositions des années précédentes, et sans cesse nous continuerons à y découvrir l'inspiration restreinte, timide, inexpérimentée d'un enfant : mais sous le rapport de la forme, toutes ces œuvres deviendront aussi pleinement et exclusivement viennoises que, naguère, d'autres œuvres avaient été françaises à Paris, italo-anglaises à Londres et à La Haye. Désormais, l'enfant renoncera tout à fait à cette coupe italienne en deux parties à laquelle il s'est, jusqu'ici, opiniâtrement attaché depuis des années. Ses morceaux seront plus étendus, avec de grands *développements* consacrés à une « élaboration », parfois encore bien sommaire, des sujets précédents. Les sujets, en outre, cesseront d'être séparés, comme ils l'étaient chez lui jusqu'alors ; et souvent nous le verrons s'ingénier à les étendre le plus qu'il pourra, faute de savoir les varier et les travailler, de proche en proche, comme le ferait un Joseph Haydn. Au reste, il n'y a pas jusqu'à la susdite « dramatisation » de la symphonie viennoise qui ne se retrouve dans ces productions du petit Mozart, sous la forme de ritournelles, cadences, ou autres figures directement empruntées au style de l'opéra. Et quant à l'instrumentation, nous aurons à signaler notamment, dans ses œuvres de cette période et de la suivante, plusieurs particularités qui lui viendront pareillement, en droite ligne, des maîtres viennois : par exemple, une tendance à unir les deux violons, en opposition au groupe des basses, au lieu de les séparer, suivant la manière italienne, en assignant à leur dialogue un rôle musical prépondérant ; ou bien encore, nous constaterons, dans toute la musique instrumentale de l'enfant, un goût marqué pour ces sauts imprévus ou *écarts* des violons qui, eux aussi, sont un des traits les plus caractéristiques du style viennois.

Mais nous n'en finirions pas à vouloir indiquer toutes les innovations introduites désormais par l'enfant dans sa langue musicale, sous l'influence immédiate de son milieu nouveau. Encore une fois, ce séjour à Vienne se traduit pour nous, dans son œuvre, par une véritable et complète révolution, tout au moins quant à la forme : brusquement, le jeune élève et imitateur de Chrétien Bach va se transformer sous nos yeux en un pur Viennois.

Révolution à laquelle, d'ailleurs, nous ne pouvons naturellement attacher qu'une importance relative, puisque bientôt le séjour prolongé de Mozart en Italie lui fera oublier un très grand nombre de ces leçons dont il se sera imprégné à Vienne en 1768 ; et cependant, l'impression produite sur lui par la musique viennoise a été si profonde, qu'une certaine trace s'en est conservée en lui-même au plus fort de sa familiarité avec l'esprit et le style italiens. L'habitude de pratiquer, dans ses morceaux, des *développements* et des *rentrées* ne sera pas, à beaucoup près, le seul élément viennois qui dorénavant se retrouvera toujours sous sa plume ; et il n'y aura pas jusqu'à certaines leçons d'ordre plus haut, et proprement esthétiques, qui ne doivent depuis lors, persister dans son cœur : insuffisantes pour l'empêcher bientôt de devenir presque entièrement un maître italien, mais lui permettant presque entièrement de secouer très vite l'empreinte italienne, dès qu'il aura repris contact avec son atmosphère natale. Une fois de plus, ce séjour à Vienne, intervenant à ce moment de sa vie, nous paraît offrir un caractère providentiel, comme jadis son passage à Paris et à Londres, et d'ailleurs comme aussi son prochain voyage d'Italie. C'était chose infiniment bonne et salutaire que le petit Mozart, après s'être nourri à Londres d'un art tout juste assez savant et profond pour les limites de son âme d'enfant, et avant d'aller retrouver le même art parmi des conditions nouvelles qui le forceront à s'en pénétrer bien plus activement encore, ait eu l'occasion d'entrevoir, à Vienne, un idéal artistique plus haut, ou du moins répondant mieux aux aspirations de sa propre nature. Cette vision rapide, cela va sans dire, ne tardera pas à perdre en lui le relief vivant qu'elle aura pris tout d'abord; et nombreux seront les détails qui, entre 1770 et 1773, s'effaceront de son esprit, sous l'action toute-puissante du génie italien. Mais non seulement d'autres détails, comme nous l'avons dit, demeureront ineffaçables : il lui suffira, en 1773, de reprendre contact avec l'art viennois pour qu'aussitôt celui-ci ravive en lui tous ses souvenirs de 1768, et, cette fois, grâce à la préparation subie cinq ans auparavant, s'impose à lui avec une autorité et une vigueur irrésistibles.

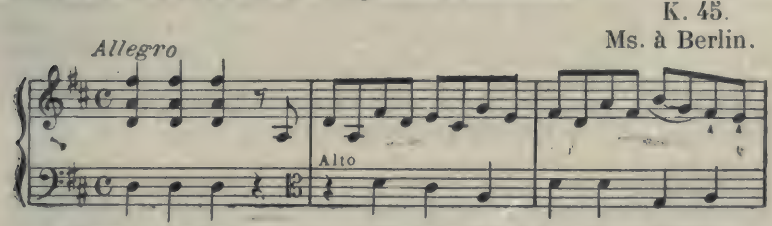
Et de même que nous ne pouvons nous défendre de reconnaître une portée providentielle au hasard de ce voyage à Vienne, se plaçant entre les deux voyages de Londres et de Milan, de même encore

nous devons nous réjouir et féliciter grandement du précieux délai d'une année supplémentaire qui a été accordé à l'enfant au sortir de Vienne, jusqu'au jour du départ pour l'Italie. Comme nous le verrons plus clairement au chapitre suivant, c'est grâce à ce délai d'une année, passée dans le recueillement bienfaisant de Salzbourg, que Mozart va pouvoir emmagasiner plus efficacement dans son cœur les principaux de ces enseignements esthétiques ou professionnels qu'il vient de recueillir à Vienne, et se trouver par là un peu prémuni contre la prochaine séduction de ce génie italien qui, sans ce que l'on pourrait appeler cette « vaccination » viennoise, aurait risqué de l'envahir tout entier et à jamais, ainsi qu'elle l'avait fait déjà et allait le faire encore pour bien d'autres musiciens allemands.

59. — *Vienne*, 16 *janvier* 1768.

Symphonie en ré, pour deux violons, alto, violoncelle et basse, deux hautbois, deux cors, trompettes et timbales.

K. 45.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Andante (en sol). — Menuetto et trio (en sol). — Finale.

La date de cette symphonie est inscrite sur l'autographe. Cet autographe porte, au début du premier *allegro*, le sous-titre : *Ouverture*, mais sans que nous puissions savoir si cette inscription est contemporaine du morceau, ou si Mozart ne l'a pas mise là quelques mois après, lorsqu'il a transformé sa symphonie de janvier en l'ouverture de sa *Finta Semplice*. Dans ce cas, il aurait d'abord songé à utiliser sa symphonie telle qu'elle était (en retranchant le menuet) ; après quoi il aurait préféré la transcrire pour la mettre bien au point.

Rien n'est plus intéressant, d'ailleurs, que de comparer la version primitive de cette symphonie avec celle que va nous faire voir l'ouverture de la *Finta Semplice* : toutes les idées, toutes les phrases restent les mêmes, mais le langage instrumental s'est transformé et enrichi merveilleusement. Que si, au contraire, nous comparons la symphonie de janvier avec celle que Mozart a terminée à Olmütz, le mois précédent, nous constaterons que, dès ce début de l'année, une véritable révolution s'est déjà produite dans les idées de l'enfant, au point de vue de l'invention et de l'expression, comme aussi à celui de la disposition matérielle des morceaux. Le Mozart que nous trouvons ici ne garde, pour ainsi dire, plus rien du style ni des procédés que nous l'avons vu employer depuis le temps de son séjour à Londres. Tout désormais, dans son art, est allemand, et même proprement viennois.

Ce changement se produit sous deux influences manifestes, et d'une action également vive sur le nouveau venu : sous l'influence de l'opéra et sous celle des œuvres symphoniques viennoises. De ces dernières, telles que nous les avons définies plus haut, l'enfant apprend à ne plus séparer ses sujets, et à remplacer par un langage orchestral plus fondu les petits effets détachés que lui a naguère enseignés Chrétien Bach. Il en apprend à tenir le rôle des instruments à vent pour essentiel, et non plus pour simplement accessoire et ornemental ; à émanciper tout à fait l'alto, comme il avait commencé déjà de le faire à Salzbourg ; à étendre la phrase mélodique et à l'élaborer ; et il en apprend enfin à pratiquer de nouveau le système allemand du *développement* libre, toujours consacré à l'élaboration d'une ou plusieurs des idées précédentes, et suivi d'une rentrée du premier sujet dans le ton principal, mais d'une rentrée encore très variée, comme elle était jadis dans les sonates de Léopold Mozart et dans les premiers essais de Mozart lui-même. Mais, d'autre part, l'enfant est tout nourri d'opéras et d'opéras-comiques, italiens et allemands, d'œuvres de Hasse et de Gluck, de Piccinni et de Hiller. Et cette hantise le porte, irrésistiblement, à introduire jusque dans sa symphonie des effets dramatiques, des contrastes, de subits renforcements d'expression, comme aussi à s'inspirer, dans ses *andantes* et ses menuets, du style léger et pastoral des *Singspiels* de Hiller. Ainsi cette symphonie, mieux encore peut-être que ses opéras de Vienne, nous apporte un écho vivant de la révolution qui s'est produite en lui, à ce moment décisif de sa vie.

Le premier morceau (sans barres de reprise) débute par trois accords qui ne reparaissent plus qu'à la fin : procédé italien assez fréquent chez les maîtres viennois tels que Wagenseil. Puis vient un premier sujet divisé en deux parties, dont la seconde nous présente un rythme déjà très expressif, avec ses alternances de *forte* et de *piano*. Une cadence à la tonique sépare ce premier sujet du second, un peu travaillé en contrepoint, et aboutissant à de grands effets de basse qui, en vérité, rappellent encore ceux des symphonies de la période « anglaise » ; mais la partie la plus curieuse du morceau est, après la fin du second sujet, un remplacement de la ritournelle ordinaire par quelques mesures d'un effet pathétique évidemment très voulu, et directement inspiré de certains récitatifs accompagnés de Hasse ou de Gluck. Le *développement*, qui vient ensuite, est lui-même très travaillé, avec son rythme de syncopes : il est fait sur la seconde partie du premier sujet que Mozart, tout à l'heure, supprimera dans sa rentrée. Celle-ci se produit par une reprise régulière du premier sujet dans le ton principal, mais aussitôt variée et modulée en mineur, tandis que le second sujet est répété à peu près sans changement, y compris l'effet de théâtre tenant lieu de ritournelle dont nous venons de parler.

Quant à l'*andante*, écrit pour le quatuor seul, c'est une sorte d'*arioso* d'opéra, comme on en trouve souvent chez Gluck : la mélodie est exposée par le premier violon, sur un accompagnement continu du second. Un seul sujet, et même une seule idée constitue tout le morceau, où Mozart, suivant l'habitude des airs d'opéras-comiques allemands, ne fait point de rentrée dans le ton principal, mais varie librement son

idée jusqu'à la fin du morceau. Le menuet est d'un style non moins nouveau chez Mozart. Très étendu et élaboré, il rappelle beaucoup les menuets des premières symphonies de Haydn, avec sa prédominance du rythme et sa force expressive. Pareillement le *trio* cesse, pour la première fois chez Mozart, d'être simplement un second menuet : comme chez Haydn, il devient quelque chose de tout autre, une libre fantaisie rythmique ; et Mozart, ici, lui donne une allure pastorale qui n'est pas sans se ressentir aussi de l'opéra-comique allemand. Détail curieux : la première partie du *trio*, déjà, finit à la tonique. Et non moins remarquable est, dans le menuet comme dans le *trio*, la reprise complète de la première partie, après une façon de *développement*. Le petit Mozart va même, dans le menuet, jusqu'à varier déjà sa rentrée, ce qui est encore un procédé tout viennois, familier à Joseph Haydn comme aux autres maîtres de l'école.

Enfin le dernier morceau achève de nous montrer Mozart s'émancipant de tous ses souvenirs anglais et italiens, pour se mettre à l'école des symphonistes viennois : en vérité ce final pourrait presque figurer dans le recueil des premières symphonies de Joseph Haydn. Il est fait tout entier sur deux idées qui, au lieu de se juxtaposer, s'entremêlent sans cesse et s'opposent l'une à l'autre, en une série continue de *forte* et de *piano*. Deux fois, en vérité dans l'élaboration du morceau, nous retrouvons des effets de basse que l'on croirait d'abord analogues à ceux des symphonies précédentes : mais non, en fait ils sont tout autres, d'un caractère dramatique très marqué, et consistant en une transposition à l'alto et aux basses — et parfois même aux seconds violons — de l'idée principale du morceau, toujours opposée à la seconde idée plus chantante et plus douce. Le seul point de contact de ce morceau avec la manière antérieure de Mozart est que l'enfant, retenu encore par une habitude invétérée, ne ramène son premier sujet qu'à la dominante, et le reprend aussitôt après les deux barres.

Au point de vue du contrepoint, la symphonie est sensiblement plus pauvre que les œuvres orchestrales composées à Salzbourg en 1767 ; et le rôle des instruments à vent, pour dire vrai, se réduit à assez peu de chose. Seuls, les hautbois travaillent beaucoup, et eux-mêmes ne font, presque toujours, que doubler les parties du quatuor. Mais d'autant plus intéressante et instructive va nous apparaître l'adaptation que Mozart a fait subir à cette symphonie, quelques mois après, lorsqu'il l'a destinée à constituer l'ouverture de la *Finta Semplice*.

60. — ***Vienne, été de*** **1768.**

Ouverture (sinfonia) en ré de l'opera buffa, *la Finta Semplice,* pour deux violons, alto, basse, deux flûtes, deux hautbois, deux bassons et deux cors[1].

K. 51.
Ms. à Berlin.

Molto allegro. — Andante** (en sol). — **Molto allegro.

1. Cette *Ouverture* n'étant qu'une remise au point de la Symphonie précédente, nous avons jugé inutile d'en reproduire ici le thème initial.

Il est naturellement impossible de savoir au juste, entre le mois de mars et le mois de septembre 1768, à quel moment Mozart a mis sur pied l'ouverture de son opéra, le père ne nous en disant rien, dans ses lettres. Et il y a bien des chances, en vérité, que ce travail, selon l'usage de Mozart par la suite, ait été postérieur à la composition de l'opéra, au lieu de la précéder. Mais, dans l'incertitude où nous sommes, il nous est plus commode d'étudier d'abord cette ouverture qui n'est, comme nous l'avons dit, qu'un arrangement de la symphonie n° 59, composée à Vienne le 16 janvier de la même année : car cette étude a surtout pour effet de nous montrer l'énorme progrès qui s'est accompli, entre la composition de la symphonie et son arrangement, dans le langage et le style symphoniques du petit Mozart.

Signalons encore, cependant, dès le début, la façon dont ce morceau nous fournit un exemple de ce qu'était, durant la jeunesse de Mozart, l'ouverture d'un opéra italien, *seria* ou *buffa*. Au lieu d'être une véritable introduction dramatique en un seul morceau, avec un ou deux mouvements, comme l'ouverture française et celle des anciens opéras italiens, l'ouverture, qu'on la jouât seule dans un concert ou avant un opéra au théâtre, était simplement une symphonie pareille aux autres, avec trois morceaux séparés, et dont chacun se terminait par une cadence parfaite à la tonique[1]. C'est ainsi que Mozart, pour son ouverture de la *Finta Semplice*, n'a eu qu'à reprendre la dernière de ses symphonies précédentes, après en avoir retranché le menuet. Et comme ces ouvertures, malgré la séparation de leurs trois morceaux, devaient se jouer d'un trait, ou du moins avec des pauses très courtes entre les morceaux, nous avons là une preuve de plus que c'est aussi de cette façon que se jouaient, alors, dans les concerts et les salons, les symphonies et les sonates. À la différence des *cassations* que l'on jouait avec des intervalles, symphonies et sonates étaient jouées sans autre arrêt que des silences d'une minute : d'où, chez Mozart comme chez ses devanciers, la préoccupation constante de mettre de l'unité entre les parties successives d'une œuvre, soit en traduisant des sentiments pareils ou en employant des modulations analogues.

Arrivons maintenant à l'ouverture de la *Finta Semplice*. Mozart, comme nous l'avons dit, s'est borné à reprendre sa symphonie n° 58, et peut-être même a-t-il d'abord songé à la laisser intacte, ainsi que l'indiquerait le mot *ouverture* inscrit par lui en tête de la partition du n° 58. Mais les quelques mois de son séjour à Vienne avaient trop profondément transformé et enrichi sa conception de la musique symphonique pour qu'il pût se résigner à faire entendre une œuvre d'un style désormais dépassé. De sorte que l'enfant a recopié sa symphonie ; et, en la

1. Dans l'ouverture de sa *Contadina in corte*, — représentée en 1766, et que Mozart a dû connaître dès 1768, mais sans que sa *Finta Semplice* en atteste sensiblement l'influence, — Sacchini, entre deux *allegros* en *ré*, — tonalité habituelle des *ouvertures* italiennes, — a mis un *andante* en *si bémol*. Nous aurons d'ailleurs à revenir longuement sur cette ouverture de la *Contadina*, qui est le type parfait de la symphonie telle que Mozart va la trouver pratiquée en Italie, lorsqu'il arrivera à Milan en 1770. — Pareillement encore, un *andante* en *si bémol* se trouvait intercalé entre deux *allegros* en *ré* dans la délicieuse ouverture de la *Molinarella* de Piccinni (1766).

recopiant, l'a toute changée, en a fait une véritable symphonie viennoise, d'un caractère sensiblement nouveau. Il n'a presque pas touché, cependant, à l'idée mélodique, sauf dans l'*andante*, où le changement de quatre croches en deux croches pointées et deux doubles croches suffit pour donner au rythme une singulière et très heureuse accentuation expressive. Ailleurs, en vérité, nous trouvons aussi des rythmes un peu changés, des figures expressives qui n'existaient point dans la symphonie : mais ces modifications sont directement amenées par l'énorme progrès du métier instrumental. On peut dire que la symphonie était encore écrite pour le quatuor à cordes tandis que l'ouverture, déjà, tend à établir une équivalence entre les cordes et les instruments à vent. Non seulement la partition de l'ouverture contient, en plus des instruments de la symphonie, des parties de flûtes et de bassons, et très fournies, traitées avec une richesse remarquable : il n'y a pas jusqu'aux parties des hautbois et des cors qui ne soient sensiblement plus étoffées, avec des réponses nouvelles, de petits contre-chants caractéristiques. En d'autres endroits, au contraire, Mozart allège la partie des hautbois : mais c'est toujours parce que, dans la symphonie, cette partie ne faisait que doubler les violons, et que l'enfant, à présent, se fait une idée tout autre de sa destination. Dans l'*andante*, une partie de flûte, ajoutée au quatuor, donne au morceau plus de couleur et de charme. Enfin il n'y a pas jusqu'au quatuor lui-même qui, par instants, ne soit retravaillé et enrichi : tantôt par l'addition d'une phrase des basses, tantôt par une émancipation plus marquée de la partie des altos.

Ainsi ces deux œuvres qui, à première vue, semblent identiques, sont déjà très différentes l'une de l'autre ; et leur comparaison nous apporte un curieux témoignage de l'influence considérable qu'a eue sur Mozart son séjour à Vienne de 1768, au point de vue de son éducation de symphoniste. Un progrès s'est fait chez lui que ses premiers voyages d'Italie vont nous rendre moins sensible, mais qui désormais persistera, et se montrera de nouveau à nous aussitôt que Mozart remettra le pied sur la terre allemande.

61. — *Vienne, entre avril et juillet* 1768.

La Finta Semplice, opéra bouffe en trois actes, — sur un livret du poète attitré du théâtre de Vienne, Marco Coltellini, — pour trois soprani, deux ténors, et deux basses, avec accompagnement de deux violons, deux altos, deux hautbois, deux flûtes, deux bassons, deux cors et basse.

Ms. à Berlin.

Acte I. — I. Chœur, en *ré*. — II. Air de Simone (basse), en *ut : Troppo briga*. — III. Air de Giacinta (soprano), en *fa : Marito io vorre* (*Allegro grazioso*). — IV. Air de Cassandro (basse), en *ré : Non s'e al mondo* (*Allegro non molto*). — V. Air de Fracasso (ténor), en *sol : Guarda la donna* (*Allegro moderato*). — VI. Air de Rosine (soprano), en *la : Colla bocca* (*Andante*). — VII. Air de Polidoro (ténor), en *si bémol : Cosa ha mai*. — VIII. Air de Cassandro, en *fa : Ella vuole* (*Moderato e maestoso*). — IX. Air de Rosine, en *mi bémol : Senti l'eco* (*Andante un poco adogio*). — X. Air

de Ninetta (soprano), en *si bémol : Che mi vuol bene* (*Tempo di menuetto*). — XI. Finale en *ré* : *Dove avete la creanza* (*Un poco adagio*).

Acte II. — XII. Air de Ninetta, en *sol : Un marito donne care*. — XIII. Air de Simone, en *ré : Concerte persone* (*Allegro*). — XIV. Air de Giacinta, en *la : Se a maritarmi arrivo* (*Allegro comodo*). — XV. Air de Rosine, en *mi : Amoretti che ascosi*. — XVI. Air de Cassandro, en *ut : Ubriacco non son io*. — XVII. Air de Polidoro, en *sol : Sposa Cara* (*Adagio*). — XVII *bis*. Récitatif accompagné. *Me ne vo prender*. — XVIII. Air de Rosine, en *fa : Ho sentito* (*Allegro grazioso*). — XIX. Duo de Fracasso et Cassandro, en *ré : Cospetton, cospettonaccio*. — XX. Air de Fracasso, en *si bémol : In voi belle e leggiadria*. — XXI. Finale, en *sol : T'ho detto, buffone*.

Acte III. — XXII. Air de Simone, en *fa* : *Vieni, vieni* (*Un poco adagio*). — XVIII Air de Ninetta, en *ut : Son in amore* (*Tempo di menuetto*). — XXIV. Air de Giacinta, en *ut* mineur : *Che scompiglio* (*Allegro*). — XXV. Air de Fracasso, en *ré : Nelle guerre d'amore* (*Andante maestoso*). — Finale, en *sol : Se le pupille io giro* (*Andante*).

Quelques mots, d'abord, sur le livret de l'opéra bouffe. Ce livret avait l'avantage d'être nouveau, et expressément écrit pour Mozart par le fournisseur attitré du théâtre viennois, Coltellini : tandis que, souvent, — comme il arrivera à Mozart lui-même pour son second *opera buffa* en 1774, — les compositeurs avaient à mettre en musique des livrets ayant déjà servi précédemment. Mais, sous cette nouveauté apparente, le livret de la *Finta Semplice* n'était qu'une adaptation et une combinaison de deux ou trois thèmes qui se retrouvaient dans une foule d'autres livrets du temps ; et bien que la grande majorité des livrets d'*operas buffas* italiens, et même des plus célèbres, fussent de véritables tours de force au point de vue de la complication inutile, et de la niaiserie, le livret de la *Finta Semplice* les dépasse encore à ce point de vue. Voici, résumée très rapidement et aussi clairement que possible, l'action de ce livret, que Mozart lui-même semble avoir eu quelque peine à comprendre :

Un officier hongrois, Fracasso, qui loge chez deux vieux garçons, Cassandro et Polidoro, s'éprend de la sœur de ceux-ci, Giacinta, cependant que son valet, Simone, naturellement, devient amoureux de Ninetta, servante de Giacinta. Cassandro et Polidoro sont deux vieillards ridicules. L'un, Cassandro, est très vaniteux, avec une haute idée de soi-même ; et sa vanité le porte à affecter de mépriser les femmes, tandis que, au fond, il n'est pas moins sensible que son frère à leurs agréments, et en particulier aux charmes de la sœur de Fracasso, la jeune et jolie Rosine. Si bien que celle-ci, conseillée par Ninetta, et voulant aider son frère à réussir dans son projet de mariage avec Giacinta, projet qui ne saurait manquer de déplaire aux deux barbons, imagine de faire la conquête de Cassandro et de Polidoro. Pour les séduire, elle prend le rôle d'une petite fille à la fois naïve et coquette, se jetant ingenument au cou de chacun des deux frères, à l'insu de de l'autre. Aussitôt les deux frères deviennent éperdument amoureux, et n'ont plus en tête que de se marier avec la « fausse ingénue ». Rendez-vous secrets, quiproquos, scènes burlesques où Cassandro et Polidoro se rencontrent chez Rosine, qui toujours invente quelque nouveau moyen de détourner leurs soupçons et d'apaiser leur mauvaise humeur. En fait, toute l'action de la pièce ne consiste que dans cette série de

scènes, reproduisant la même situation avec des détails comiques plus ou moins variés. Enfin les deux frères apprennent que Giacinta et Ninetta se sont enfuies, et ont emporté avec elles l'argenterie et les bijoux de la famille, ce qui est encore un tour imaginé par Rosine, avec la collaboration de l'ingénieuse Ninetta. Les vieillards promettent de donner la main de leur sœur et de Ninetta à ceux qui réussiront à les retrouver ; il va sans dire que Fracasso et Simone y réussissent immédiatement. Quant à Rosine, elle finit par révéler le secret de la comédie qu'elle a jouée, à la grande surprise et au grand désappointement des deux vieux galantins.

Tel était le livret que le directeur Affligio s'était avisé de mettre entre les mains d'un enfant de douze ans ! Il est vrai que, pour répugnant que puisse nous paraître aujourd'hui le spectacle, indéfiniment prolongé et renouvelé, des expansions amoureuses de deux vieillards, et plus encore, peut-être, celui des ruses inventées par une jeune fille pour allumer, entretenir, et duper leur flamme, ce genre de scènes était alors d'un emploi si constant, dans les livrets d'*opera buffa*, que ni leur inconvenance ni leur immoralité ne choquaient personne ; et le petit Mozart, en particulier, ne doit pas même avoir jamais essayé de se faire une idée d'ensemble du sujet de la pièce qu'il a revêtue de sa musique. Il n'a vu là qu'une réunion d'airs à composer, ou plutôt, comme nous l'expliquerons tout à l'heure, toute sa curiosité s'est concentrée sur les gros effets inoffensifs et burlesques du livret ; et, indifférent aux amours séniles de Polidoro et de Cassandro, il s'est sincèrement amusé de l'avarice, de la poltronnerie, des ridicules et des manies de ces vieux grotesques, comme aussi des farces puériles des deux domestiques. Évidemment, si Affligio avait pu lui confier un livret qu'il fût en état de comprendre plus entièrement, il y aurait eu plus de chances que son opéra eût de quoi intéresser le public viennois : mais, d'autre part, tout porte à croire qu'un tel livret n'existait pas, et que personne, à Vienne, n'aurait été capable de l'improviser. Tout compte fait, Mozart a eu à traiter un *opera buffa* parfaitement typique des habitudes du genre ; et c'est à ce point de vue qu'il convient de se placer pour étudier la valeur musicale et dramatique de la malheureuse partition dont nous avons, plus haut, exposé les mésaventures.

Léopold Mozart, dans son mémoire du 24 septembre 1768, dit que son fils a travaillé à son opéra « pendant quatre mois ». Or nous savons que l'opéra était achevé dans le courant de juillet, ce qui permet de fixer la date de la composition entre avril et juillet.

Parmi les principes généraux que Léopold Mozart a enseignés à son fils, aucun n'avait à ses yeux plus d'importance, ni ne s'est plus profondément imposé au cœur de l'enfant, que la distinction des divers genres, et la nécessité d'employer à chacun d'eux un style et des procédés spéciaux. Aussi ne devons-nous pas nous étonner que la *Finta Semplice*, étant un *opera buffa*, soit traitée de tout autre manière que les deux œuvres dramatiques précédentes qui relevaient du genre de l'*opera seria* et aussi que le petit opéra allemand *Bastien et Bastienne* composé peu de temps après et traité d'après les habitudes propres à l' « opéra allemand ». Ce n'est désormais que dans la *Finta Giardiniera*, en 1774, que

nous retrouverons une œuvre du même genre que la *Finta Semplice* et l'emploi, par Mozart, des mêmes procédés.

Nous n'avons pas à raconter ici de quelle façon l'opéra bouffe s'est détaché peu à peu de l'*opera seria*, dont il formait, à l'origine, un intermède; et nous n'avons pas à dire non plus de quelle façon le concevaient, vers 1768, les compositeurs italiens, et notamment le plus célèbre d'entre eux, Piccinni, dont la *Buona Figliola*, en 1761, avait définitivement fixé le style et les règles du genre. Nous devons seulement noter que, d'abord, l'*opera buffa* était interprété par des acteurs, au lieu de l'être par des chanteurs, d'où résultait, pour le musicien, la nécessité d'écrire pour eux des rôles d'une exécution plus facile que pour les castrats et *prime donne* de l'*opera seria;* et, en second lieu, que, dans le cours de l'opéra bouffe, le détail des paroles chantées avait beaucoup plus d'importance que dans l'*opera seria*. Ce sont ces deux différences essentielles qui ont, en quelque sorte, causé les principales divergences entre le style exigé pour l'*opera seria* et le style employé le plus couramment dans l'opéra bouffe. Dans l'un comme dans l'autre de ces genres, l'air restait toujours la forme principale de la musique : mais les airs d'opéra bouffe devaient être d'exécution plus facile que ceux de l'*opera seria* (avec moins de *colorature*, et un accompagnement moins fourni, de manière, tout ensemble, à ne pas étouffer la voix et à la mieux guider); et ces airs devaient être aussi non seulement plus proches de la parole, afin que celle-ci pût être entendue, mais plus morcelés, coupés en tranches plus courtes, pour pouvoir exprimer une plus grande diversité de nuances du sentiment traduit par les paroles. En outre, l'usage avait décidément imposé à l'opéra bouffe, à la fin de tous les actes, un *finale*, c'est-à-dire une suite de petits morceaux différents, plus expressément appelés à traduire ou à accompagner une action dramatique.

A ces règles Mozart s'est aussitôt entièrement conformé; et la coupe extérieure de la musique de son opéra bouffe ne ressemble plus à celle de son oratorio et de sa comédie latine de l'année précédente. Des vingt-et un airs de son opéra bouffe, dix sont traités de la façon que voici : un premier sujet, très court, à la tonique; un second sujet, souvent plus long, d'un rythme plus vif et d'un caractère plus *parlant*, à la dominante ; puis une reprise du premier sujet, plus ou moins variée, à la dominante, et une reprise du second sujet à la tonique. Parfois même comme dans l'air n° 17, trois petits sujets sont ainsi exposés tour à tour et repris dans le même ordre avec des variantes. Cette coupe à petits sujets alternés, qui était proprement celle de l'air d'opéra bouffe, se rencontre dans les airs n°s 2, 3, 9, 14, 15, 17, 18, 22, 23, 24. Pour d'autres airs, Mozart emploie la forme de la *cavatine* ou du *lied :* l'air, alors, n'a plus qu'un seul sujet, repris une seconde fois, à la dominante, avec des variations; ce sont comme deux couplets, mais dont l'un module de la tonique à la dominante, et l'autre de la dominante à la tonique. Ainsi sont faits les airs n°s 6, 10, 12 et 13. A la même catégorie appartient encore le grand air n° 7, emprunté par Mozart à son oratorio de la *Schuldigkeit*, mais amputé du second morceau qu'il avait dans cet oratorio, de sorte qu'il ne consiste plus qu'en deux longs couplets sur un même sujet. Pour les trois airs de Fracasso, n°s 5, 20 et 25, Mozart a employé

la coupe de l'air d'*opera seria*, mais en introduisant ici un procédé nouveau, que nous lui verrons bientôt employer dans tous ses airs d'*opera seria* : le procédé dit du « demi *da capo* », qui consiste, après le second morceau, à ne répéter que la seconde moitié du premier, au lieu de répéter celui-ci tout entier, comme Mozart l'a fait constamment jusqu'alors. Enfin les trois airs du vieux grotesque Cassandro, nos 4, 8 et 16, sont d'une coupe libre, plus spécialement appropriée à l'effet comique. L'air no 4 expose, sans reprise, deux sujets différents ; l'air no 8 expose pareillement trois sujets, dont aucun n'est repris, mais dont le troisième est d'abord accompagné de la même façon que le premier. L'air no 16 est un petit monologue d'ivrogne, où, sous un accompagnement toujours le même, le chant suit librement les paroles sans aucune reprise mélodique.

C'est une coupe du même genre que nous trouvons dans les trois finales. Chacun d'eux est fait de trois ou quatre morceaux à qui leur accompagnement donne une certaine unité, tandis que le chant ne s'occupe que de suivre les paroles et ne reprend jamais les mêmes figures mélodiques. Quand au duo no 19 qui est, en dehors des finales et du chœur du début, le seul ensemble de la pièce, il est construit comme un air, avec un morceau intermédiaire suivi d'une reprise très variée de la première partie. Les deux personnages, d'ailleurs, n'y chantent jamais ensemble, et ne font que se répondre alternativement.

Telle est la forme des divers morceaux de ce premier opéra bouffe de Mozart. Nous devons ajouter que le contrepoint, sauf quelques imitations instrumentales, n'y a presque point de place, et que l'instrumentation, suivant les convenances du genre, est sensiblement plus simple que dans l'oratorio et la cantate de 1767, tout en restant très soignée et pleine de petites trouvailles ingénieuses.

Ayant à écrire, pour la première fois, une véritable œuvre dramatique, Mozart ne pouvait manquer d'apporter à cette tâche beaucoup d'inexpérience. En fait, c'est tout à fait arbitrairement qu'on a voulu reconnaître, dans la *Finta Semplice*, les premières traces du génie qu'il allait mettre, vingt ans plus tard, à caractériser ses personnages, c'est-à-dire à prêter à chacun d'eux une couleur musicale propre, à définir leur âme, par delà les paroles de leur chant. Les personnages de la *Finta Semplice* n'ont d'autre caractère, dans sa musique, que celui qui résulte des habitudes et des goûts des acteurs à qui Mozart voulait en confier l'interprétation. La ressemblance qu'il peut y avoir entre les différents airs de chacun d'eux ne tient pas à ce que l'enfant s'est fait de chacun d'eux une image distincte, mais simplement à ce que, par exemple, le ténor Laschi qui devait chanter Fracasso, aimait tel genre d'airs, tandis que Mlle Eberhardi, chargée du rôle de Giacinta, en préférait un autre. De cela nous avons une preuve formelle. Parmi les airs du ténor Fracasso, Mozart en avait d'abord écrit un qui, au lieu d'avoir, comme les autres, la coupe de l'air d'*opera seria*, avait la coupe de l'air d'opéra bouffe, avec deux sujets alternés. Mais le ténor Laschi, sans doute, aura préféré un air d'*opera seria ;* et Mozart, sacrifiant le très bel air qu'il avait écrit d'abord, en a composé un autre, de la forme voulue. Non seulement les visées de Mozart n'allaient pas aussi haut ; l'enfant ne savait même pas encore se préoccu-

per d'exprimer les sentiments indiqués par le texte de ses airs, sauf quand il s'agissait de sentiments que son âge lui permettait de comprendre. C'est ainsi que l'un des airs principaux de son opéra, considéré par Jahn comme le plus beau et le plus expressif de tous, l'air n° 7, a été simplement transporté par Mozart de l'oratorio de la *Schuldigkeit*, où il servait à exprimer les paroles que voici : « Il y a bien des plaies pour lesquelles il faut employer le couteau et le feu avant qu'un baume puisse les guérir. » Dans l'opéra bouffe, ce même air est destiné à exprimer les émotions d'un amoureux qui dit qu'une jeune femme lui plaît à regarder. « Dès que je la vois, j'en deviens fou ; dès que je la touche, je rougis. Et combien j'ai chaud auprès d'elle ! » Cet exemple suffit à prouver le peu de cas que faisait Mozart de la justesse d'expression dans les grands airs amoureux de sa *Finta Semplice*. Et si quelques-uns de ces airs sont déjà d'une grâce et d'une poésie charmantes, ils le sont, pour ainsi dire, en dehors de leurs paroles. Mozart, sur un texte quelconque, et souvent hors de propos, y a donné libre cours à sa poésie naturelle, comme il faisait dans les *andantes* de ses sonates et de ses symphonies. Par contre, il y avait dans le livret de l'opéra certains sentiments qu'il pouvait comprendre, et ceux-là se trouvent déjà exprimés par lui avec une justesse et une beauté musicale remarquables : ce sont les sentiments comiques, la lâcheté ou l'ivrognerie du vieux Cassandro, les indignations drôlatiques du valet Simone, ou encore les observations de la soubrette Ninetta, dont Mozart relevait la banalité en les soumettant à la forme légère et vive de petites chansons. Au point de vue dramatique, ces rôles secondaires sont les seuls que Mozart ait vraiment bien traités ; et si les trois finales de l'opéra se sont encore trouvés au-dessus de ses forces, le petit duo n° 19, malgré la coupe fixe qu'il lui a donnée, nous le montre déjà commençant à se faire une idée personnelle d'une action musicale, c'est-à-dire d'une scène où les sentiments donnés des personnages sont exactement traduits et où, cependant, l'ensemble musical a une vie et une beauté propres.

Ce que Mozart continue toujours à vouloir traduire, à défaut des sentiments, ou en même temps qu'eux, ce sont les images évoquées par le texte de ses airs. Ainsi, dans un air de Rosine (n° 9) la mention de l'écho conduit Mozart à faire reprendre en écho, par le hautbois, la fin des phrases du chant ; ainsi, le tremblement de Cassandro, le sang qui bout dans ses veines, ou encore qui se glace, ses allusions à des coups de bâton, à l'aboiement d'un chien, etc., tout cela donne lieu aussitôt, dans le chant ou surtout dans l'orchestre, à des essais d'harmonie imitative. Mais d'abord ces essais sont beaucoup mieux en situation dans un opéra bouffe que dans un *opera seria* ou dans un oratorio ; et, de plus, Mozart commence déjà à les organiser musicalement, à les prendre pour point de départ de développements musicaux qui les dépassent infiniment. Ainsi les échos de l'air de Rosine donnent à cet air un charme mélodique tout particulier ; et c'est ainsi encore que, dans un air supprimé ensuite par Mozart, et remplacé par l'air n° 23, l'allusion au coup de griffe d'un chat donnait lieu à une figure continue d'accompagnement pleine de modulations piquantes et gentilles.

Au reste, si l'on ne peut pas dire que Mozart ait composé là un bon

opéra bouffe, et si nous n'avons pas besoin d'admettre, avec Léopold Mozart, l'hypothèse absurde d'une conspiration d'Affligio et de ses chanteurs contre leurs propres intérêts pour comprendre qu'ils aient, en fin de compte, refusé de jouer un opéra aussi peu fait pour réussir, le travail qu'il a dû y mettre n'en a pas moins été pour lui un exercice excellent. Précisément parce que le but à atteindre était moins haut que dans l'*opera seria*, l'enfant a pu beaucoup plus complètement déployer ses ressources, et la *Finta Semplice*, à la considérer maintenant au point de vue musical, atteste un progrès notable sur toutes les œuvres précédentes de Mozart. Les idées mélodiques commencent à s'unir entre elles d'un lien plus vivant; le chant et l'accompagnement se fondent déjà en un tout musical; la ligne mélodique devient plus souple et, en même temps, plus ferme; et la simplicité obligée de l'instrumentation n'empêche point celle-ci d'acquérir plus de couleur et un caractère plus homogène. L'écriture des parties vocales ne laisse pas, elle aussi, de devenir plus variée et d'un métier plus adroit; mais, ici, l'éducation tout instrumentale de l'enfant continue à nous apparaître : c'est elle qui empêche de donner à ses chants vocaux l'allure vraiment « vocale » que nous trouvons dans des airs d'auteurs italiens bien inférieurs à Mozart en toute autre façon. Les parties que chantent les personnages de la *Finta Semplice* sont toujours très chantables, et suffisamment accommodées aux moyens comme aux habitudes des divers interprètes : mais jamais encore elles n'ont une couleur vocale assez marquée pour qu'on ne puisse pas les concevoir chantées par un hautbois ou par un violon : sauf pourtant pour les airs comiques de Cassandro et de Ninetta, pour lesquels l'instinct de Mozart lui a déjà révélé les secrets propres d'un chant vocal très simple et presque familer.

Cela dit de la valeur de l'opéra bouffe en tant que tel, nous devons encore signaler certains airs qui, par leur beauté ou leur originalité propres, se détachent du reste, et nous offrent déjà comme un avant-goût du génie futur de Mozart. L'air de Cassandro n° 8 est, à ce point de vue, l'un des plus curieux : avec la vie intense de son accompagnement, il pourrait figurer, sans désavantage, dans l'*Enlèvement au sérail*.

De même encore, dans un autre genre, l'air de Rosine n° 15, avec ses *soli* de basson et ses réponses des deux altos, avec la grâce insinuante de ses chromatismes, avec l'art merveilleux dont le premier sujet est transfiguré dans la reprise, tout ce petit air, d'ailleurs très court, a une unité musicale et une pureté d'expression poétique qui font déjà pressentir les rôles féminins des *Noces de Figaro* et de *Cosi fan tutte*. Aussi bien Mozart, ici, s'est-il expressément inspiré de l'homme qui, pour la musique dramatique, a toujours été un véritable maître, comme les deux Haydn l'ont été pour la musique religieuse et instrumentale : avec la tenue qui l'ouvre, avec le rythme léger de son accompagnement, et tout l'ensemble de ses particularités caractéristiques de ce ton de *mi majeur* que nous savons que Mozart considérait comme éminemment « sensuel », cet air rappelle maints airs analogues des opéras de Chrétien Bach, qui, lui aussi, choisissait volontiers le ton de *mi majeur* pour l'expression des sentiments tendres et voluptueux.

62. — *Vienne, entre août et octobre* 1768.

Ouverture (Intrada), en sol, de l'opérette allemande Bastien und Bastienne, pour deux violons, alto, deux hautbois deux cors et basse.

K. 50.
Ms. à Berlin.



Nous dirons tout à l'heure, en étudiant la partition de l'opérette *Bastien und Bastienne*, tout ce que l'on peut savoir des circonstances de la composition de cette petite pièce. Ici, nous nous bornerons à signaler que, au contraire de ce qu'il faisait dans ses opéras italiens, Mozart, pour l'ouverture de son opérette allemande, a suivi la pratique des auteurs d'opéras-comiques français, en faisant précéder sa pièce d'un petit prélude en un seul morceau, beaucoup moins développé que les ouvertures des opéras, mais, d'autre part, expressément rattaché à la pièce qui suit, aussi bien par sa forme que par son expression. En quoi Mozart, affirmant déjà une liberté individuelle dont il va bientôt nous donner maints exemples, s'est écarté de l'habitude suivie non seulement par les compositeurs italiens, mais aussi par le maître allemand dont nous verrons qu'il s'est inspiré pour la partie vocale de son *Bastien et Bastienne*, Jean-Adam Hiller, l'un des créateurs du *Deutsches Singspiel*, car celui-ci, même pour ses pièces les plus légères, avait coutume d'écrire des ouvertures beaucoup plus longues, et moins directement en rapport avec le sujet de la pièce. Déjà le goût merveilleux et l'extraordinaire intelligence musicale de l'enfant lui ont révélé que, pour des œuvres aussi superficielles et simplement amusantes que celle qu'il avait à composer, le système français d'une courte introduction appropriée était préférable à des morceaux plus développés et plus prétentieux.

Aussi bien sa petite ouverture de *Bastien et Bastienne* est-elle d'une grâce charmante, dans sa simplicité. Elle est faite surtout d'une idée mélodique toute « pastorale », qui, d'abord exposée en *sol*, est reprise en *ré*, puis, de nouveau, en *sol*, et reparaît en *ut*, aux dernières mesures, de façon à s'enchaîner avec le premier air, qui est dans ce même ton. Les retours de cette idée, — dont on a souvent noté la ressemblance, toute fortuite et extérieure, avec les premières notes de la *Symphonie héroïque* de Beethoven, — sont, chaque fois, entrecoupés de figures nouvelles, à la manière d'un *rondo :* mais l'ensemble n'en a pas moins un caractère très homogène et parfaitement adapté à la couleur

comme à l'expression de la pièce qui suit. Avec cela, nul essai de contrepoint, ni d'élaboration des thèmes ; et une instrumentation très simple, sans aucun rapport avec la belle tenue orchestrale de l'ouverture de la *Finta Semplice*. Les hautbois et les cors bornent leur rôle à quelques notes tenues ; et le seul effet instrumental à signaler, dans tout le morceau, est une imitation de la vielle par les premiers violons, effet que Mozart avait employé déjà dans son *Galimatias* à La Haye, et dont l'exemple lui avait été fourni par les auteurs d'opéras-comiques français.

Mais, sans doute, cette pauvreté relative de l'instrumentation de l'*intrada* n° 62 se justifie par le petit nombre et la médiocrité des exécutants qui ont eu à accompagner la petite opérette.

63. — *Vienne, entre août et octobre* 1768.

Bastien und Bastienne, operette allemande en un acte, (sur un livret traduit du français de Favart), avec l'accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, cors et basse.

K. 50.
Ms. à Berlin.

Intrada en sol. — Allegro.
I. Air de Bastienne en *ut : Andante un poco adagio.*
II. Air de Bastienne en *fa : Andante.*
III. Pastorale en *ré : Allegretto.*
IV. Air de Colas en *ré : Allegro.*
V. Air de Bastien *en sol : Tempo grazioso.*
VI. Air de Bastienne en *si bémol : Allegro moderato* et *allegro.*
VII. Duo de Bastienne et Colas en *fa : Allegro.*
VIII. Air de Bastien en *ut : Allegro.*
IX. Air de Bastien en *sol : Moderato.*
X. Air de Colas en *ut mineur : Andante maestoso.*
XI. Air de Bastien en *la : Tempo di menuetto.*
XII. Air de Bastienne en *fa* : *Un poco allegro* et *andante.*
XIII. Air de Bastien en *mi bémol* (repris ensuite par Bastienne) : *Adagio maestoso ; allegretto et grazioso ; un poco allegretto.*
XIV. Récitatif de Bastien et Bastienne en *sol mineur.*
XV. Duo de Bastien et Bastienne en *si bémol : Allegro moderato* et *piu mosso.*
XVI. Trio de Bastien, Bastienne, et Colas en *ré : Allegro moderato et allegro.*

L'autographe de cette partition porte simplement, de la main du père : « *Bastien et Bastienne*, di Wolfgango Mozart 1768, nel suo 12mo anno. » Mais nous savons par ailleurs que la petite pièce a été composée pour être jouée, à Vienne, dans un « jardin d'été » que possédait un riche médecin, le docteur Antoine Messmer, grand amateur de musique, et qui, nous l'avons dit déjà, allait bientôt devenir fameux, dans le monde entier, comme magnétiseur. Quant à la date précise de la composition, aucun document ne nous l'apprend : mais comme toutes les lettres publiées de Léopold Mozart, jusqu'au 6 août, ne sont remplies que des mésaventures de la *Finta Semplice*, tout porte à croire que *Bastien et Bastienne* aura été composé après cette date : car, dans le cas contraire, Léopold Mozart n'aurait pas manqué de

parler à ses amis salzbourgeois d'une œuvre dramatique que son fils serait parvenu à faire exécuter. Et cependant une autre hypothèse encore est possible.

Nissen, dans les quelques lignes qu'il consacre à *Bastien et Bastienne*, nous dit que c'est Antoine Schachtner qui a traduit en allemand le livret de Favart. Peut-être Nissen a-t-il été trompé par ce fait, désormais certain, que les récitatifs qui se lisent aujourd'hui dans la partition de *Bastien* ont été effectivement écrits par Schachtner pour une nouvelle représentation de l'opérette ayant eu lieu à Salzbourg en 1769. Nissen aura ainsi attribué au musicien et poète salzbourgeois la traduction de toute la pièce tandis que Schachtner n'aura écrit que les récitatifs. Mais si, par hasard, Nissen ne s'est pas trompé, en ce cas nous avons à admettre que c'est dès avant son départ pour Vienne et encore pendant l'année 1767, que les Mozart auront chargé leur ami Schachtner de leur traduire une pièce rapportée par eux de Paris et qu'ils ont dû entendre notamment à la Cour de Versailles, en janvier 1764. Donc, dans cette hypothèse, les Mozart auraient emporté avec eux, de Salzbourg, le livret allemand, et déjà sans doute une grande partie de la musique de *Bastien et Bastienne* : ce qui expliquerait l'étrange silence des lettres du père au sujet de cette pièce. Et l'hypothèse serait encore confirmée par cet autre fait que Léopold Mozart, dans son catalogue souvent cité, place *Bastien et Bastienne* avant la *Finta Semplice*, tout en lui donnant pour date l'année 1768. Ajoutons cependant que, par contre, il est bien difficile de supposer que Mozart ait connu, dès Salzbourg, les opérettes allemandes de Hiller, que nous allons le voir imiter. Peut-être a-t-il écrit à Salzbourg ceux des airs de sa pièce qui présentent très vivement le caractère français, et à Vienne ceux qui sont directement inspirés d'Hiller ? En fait, comme nous allons l'indiquer, sa partition nous révèle les deux tendances se manifestant, chez lui, alternativement.

La bergère Bastienne, désolée de la froideur de son amoureux Bastien, va consulter le sorcier Colas qui lui conseille de feindre, ellemême, la froideur pour reconquérir son ami. Mais Bastienne ne peut supporter longtemps la vue de la peine que cette comédie cause à Bastien : elle lui avoue sa ruse, et les deux jeunes gens se réconcilient.

La pièce de Favart, traduite en allemand pour le petit Mozart, était toute parsemée d'ariettes, mais dont la plupart étaient empruntées aux airs populaires français et aux ariettes des opéras-comiques en vogue. Quant au sujet lui-même, c'était une sorte de contrefaçon burlesque du *Devin de village* de Rousseau.

A Paris, Mozart avait certainement entendu les opéras-comiques français, et notamment deux d'entre eux, le *Sorcier* de Philidor et *Rose et Colas* de Monsigny, tous deux joués pour la première fois, avec un succès énorme, aux Italiens pendant son jour. A Vienne, ensuite, il n'avait pu manquer d'entendre les opérettes allemandes de J.-A. Hiller, dont la vogue, dès 1768, égalait dans la capitale autrichienne celle des pièces de Philidor, de Duni et de Monsigny, et qui d'ailleurs étaient directement dérivées de ces modèles français. Sur des sujets imités de ceux de notre Comédie-Italienne, Hiller, savant musicien et homme de

beaucoup d'esprit, avait imaginé d'écrire une musique où, de la même façon qu'à Paris les musiciens français, il avait adapté toute sorte d'airs et de rythmes populaires de son pays. Au lieu des romances et des rondeaux de l'opéra-comique, ses personnages chantaient des *lieds* viennois; et Hiller, pour rendre plus vive l'action de ses pièces, avait pris l'habitude de supprimer, dans ses airs, le *da capo* traditionnel. Le plus souvent, ses personnages chantaient de petits *lieds* en deux parties séparées par un point d'orgue; et, après la seconde partie, revenait la ritournelle du début. Peu d'ensembles, à peine deux ou trois petits duos ou trios dans chaque pièce : et, à la fin, comme dans les opéras-comiques français, un petit chœur ou un vaudeville à couplets. Tel était le genre dont raffolait en 1768 le public viennois, et que Mozart avait pu apprendre à connaître, en particulier, dans *Lisuart et Dariolette* (1766) et dans *Charlotte à la Cour* (traduction allemande de *Ninette à la Cour*) (1767). Et le fait est que son petit opéra allemand nous montre, le plus clairement du monde, la double influence exercée sur lui par l'opéra-comique français et par l'opérette de Hiller. La coupe est exactement celle de Hiller : une longue suite d'airs, le plus souvent en deux parties et sans *da capo*. Mais, indépendamment même de l'ouverture, dont nous avons dit déjà le caractère tout français, bon nombre des airs sont tout imprégnés de la sensiblerie gracieuse et facile des pastorales françaises. Comme chez Philidor et Monsigny, le caractère pastoral est constamment rappelé par des procédés pareils à ceux que nous avons signalés déjà dans le *Galimatias* composé à La Haye en 1766. Le récitatif accompagné n° 14, par exemple, avec ses modulations mineures, sort directement de l'opéra français; et l'on peut dire, d'une façon générale, que l'influence française se fait sentir dans presque tous les airs du début de la pièce, qui sont plus vifs, plus piquants que les suivants, mais, par contre, d'un caractère mélodique moins accentué, ce qui, comme nous l'avons dit tout à l'heure, s'accorderait bien avec l'hypothèse d'après laquelle Mozart aurait commencé sa partition à Salzbourg en 1767, exception faite, pourtant, pour le premier air, qui est déjà un vrai *lied* allemand, et dont Mozart reprendra le thème, en 1788, dans l'*andante* varié de son dernier trio de piano. Mais ensuite, au fur et à mesure qu'il compose son opérette, les souvenirs français s'effacent sensiblement, et la romance ou le rondeau se changent en de véritables *lieds*, c'est-à-dire en chants où la grâce de la mélodie a plus d'importance que la justesse de l'expression. C'est ainsi que, notamment, l'air en *fa* n° 12, avec la grâce naïve de son chant, mériterait de prendre place parmi les *lieds* composés plus tard par Mozart. Des quatre ensembles, les trois premiers sont simplement des airs où les deux personnages, quand ils chantent simultanément, se bornent à chanter en tierce la même mélodie sur les mêmes paroles : mais, au contraire, le trio final est déjà proprement, en embryon, un finale d'opéra du genre de ceux que nous allons trouver chez Mozart dès sa *Finta Giardiniera* de 1774. Dans l'*allegro*, surtout, le chant des personnages prend un certain caractère individuel, tandis que l'accompagnement, avec l'emploi contrasté d'un thème rythmique et d'un thème mélodique, s'efforce de constituer une action musicale, qui se développe et s'accentue jusqu'à la fin de la pièce.

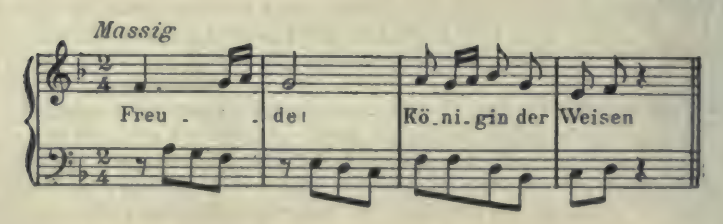
Quant à cette caractérisation des personnages dont nous avons dit combien elle était faible encore dans la *Finta Semplice*, elle n'est guère plus marquée dans *Bastien et Bastienne*, où les airs pourraient être, sans inconvénient, transportés d'un personnage à l'autre. Tout au plus peut-on signaler un certain effort à traduire le sentiment général de chaque air : mais, même à ce point de vue, *Bastien et Bastienne* n'a rien qui le distingue des modèles français et allemands dont il est inspiré. L'orchestre, beaucoup moins travaillé que dans la *Finta Semplice* se borne presque toujours à accompagner le chant : mais parfois déjà il manifeste une tendance à prendre le rôle prépondérant, comme dans le finale que nous avons signalé, ou encore dans un air bouffe du sorcier Colas (n° 10), où lui seul est chargé de produire l'effet voulu. Un grand nombre d'airs ne sont accompagnés que par le quatuor; et le rôle des flûtes, des hautbois et des cors, même quand ils interviennent, n'a que fort peu d'importance.

Les récitatifs, qui remplacent le parlé de l'opéra-comique français, n'ont pas à être étudiés ici : ils ont été composés, comme nous le verrons, à Salzbourg, en 1769.

64. — *Vienne, été de* 1768 (*avant le mois d'août*).

Lied en fa : An die Freude, pour soprano avec accompagnement de clavecin (paroles de J.-P. Uz).

K. 53.
Ms. perdu.



Ce petit *lied* a été publié dans le supplément musical du numéro d'août 1768 d'un journal viennois, la *Neue Sammlung zum Vergnügen und Unterricht* de R. Graeffer. On n'en possède pas le manuscrit, mais seulement une copie ancienne avec l'inscription : « Ce *lied*, comme celui de *Daphne, deine Rosenwangen* (n° 65), a été composé à Vienne par M. Mozart, âgé de 12 ans. »

Le genre du *lied*, qui commençait à devenir très populaire en Allemagne, se distinguait beaucoup plus encore du genre de l'*air* qu'il devait s'en distinguer quelques années plus tard. Expressément destiné à l'intimité, il réduisait autant que possible le rôle de l'accompagnement; et ce n'est que longtemps après, dans les dernières années de sa vie, que Mozart va écrire ses *lieds* sur trois lignes, avec une partie supérieure de piano différente du chant. Dans son *lied* n° 64, comme dans les suivants, comme dans les *lieds* contemporains de Joseph Haydn,

d'Emmanuel Bach, de Hiller, etc., il n'y a que deux lignes, dont l'une porte le chant, tandis que l'autre donne la basse de l'accompagnement sauf pour le claveciniste, ou le chanteur lui-même, à enrichir et à développer l'accompagnement dans la mesure de ses moyens. En outre, le *lied* avait pour privilège essentiel d'être libre dans sa forme, sans avoir à observer aucune des règles qui régissaient tous les autres genres musicaux. Non seulement l'auteur ne devait pas s'inquiéter de faire des reprises à tel moment donné, mais l'usage était de ne faire aucune reprise, dans le couplet, et de varier celui-ci jusqu'au bout, en se conformant au sens des paroles. Encore cette adaptation de la musique au sens des paroles ne pouvait-elle être que très générale et superficielle, puisque chaque *lied* comportait un certain nombre de couplets dont chacun devait être chanté sur la musique du premier d'entre eux. Ce n'est en effet que très tard, vers le même temps où il *réalisera* l'accompagnement de ses *lieds*, que Mozart commencera à en traiter séparément les divers couplets, — ce que les Allemands appellent *durchkomponieren*, — de façon à pouvoir vraiment traduire l'expression des paroles. Enfin à cette simplicité de coupe et de forme extérieure le *lied* joignait une simplicité pareille d'écriture musicale : il n'admettait aucun des ornements de l'air, et ne consentait qu'exceptionnellement à la répétition des mêmes paroles. Volontiers il prenait une allure populaire, affirmant cette allure jusque dans l'emploi de termes allemands, au lieu des termes italiens habituels, pour désigner les mouvements : ainsi Mozart, dans l'air n° 64, remplace : *moderato* par le mot allemand *mässig*.

Quant aux modèles que l'enfant a pu connaître et imiter en 1768, nous aurions peine à les déterminer exactement : mais il suffit de parcourir les journaux littéraires et mondains du temps, par exemple celui où a paru l'air n° 64, pour y trouver, dans les suppléments musicaux, une foule de *lieds* d'une forme et d'un caractère tout semblables à ceux du premier *lied* de Mozart.

Celui-ci est composé sur un long poème en sept couplets du poète Uz, où la joie est célébrée avec une emphase aujourd'hui bien démodée ; et certes l'enfant ne pouvait guère chercher à traduire d'un peu près des paroles comme celles-ci, qui commencent le premier couplet : « O joie, reine des sages, qui, avec des fleurs autour de leur tête, te louent sur leurs lyres d'or, tranquilles lorque la méchanceté sévit, écoute-moi du haut de ton trône, etc ! » Aussi la musique du *lied* n'a-t-elle aucune signification spéciale, ni surtout aucun rapport avec cette pompeuse invocation. C'est un petit chant très simple, très doux, et déjà très « mozartien », se poursuivant jusqu'à la fin du couplet sans aucune reprise des mêmes phrases, mais avec une frappante unité d'inspiration comme d'expression. Nous avons vu déjà, d'ailleurs, que le petit Mozart, dès son arrivée à Vienne en octobre 1767, avait eu l'occasion de s'exercer dans le genre du *lied*, lorsqu'il avait composé la petite complainte en duo n° 58 sur la mort de la princesse Josepha. Tout ce que nous disons ici de la coupe et du caractère du *lied* nous est apparu, en germe, dans ce naïf duo.

65. — *Salzbourg ou Vienne, avant août* 1768.

Lied en la, pour soprano avec accompagnement de clavecin : *Daphne, deine Rosenwangen.*

K. 52.
Ms. perdu.



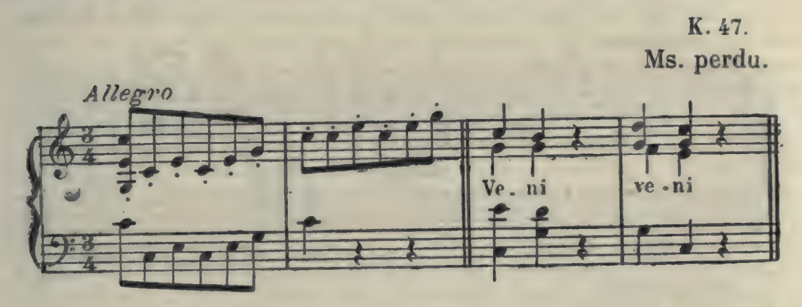
Ce *lied* a été publié dans le même journal que le précédent et a paru dans la même livraison d'août 1768 : mais au lieu d'être un véritable *lied* original comme le précédent, il n'est que la transcription pure et simple d'un air de *Bastien et Bastienne : Meiner liebsten schöne Wangen* (n° 11), sur des paroles un peu différentes. Et ceci nous amènerait, une fois de plus, à discuter la question de la date où a été composée l'opérette allemande. Incontestablement, pour des motifs que nous allons dire tout à l'heure, ce n'est point le *lied* qui a servi pour l'air, mais bien l'air de *Bastien* qui, après avoir été d'abord composé dans la partition de l'opérette, a été transcrit par Mozart sur les paroles du *lied* : de sorte que l'air de *Bastien* existait déjà dès le mois de juillet 1768. L'hypothèse la plus probable est, d'après cela, que Mozart a commencé son opérette à Salzbourg, sur un livret commandé par lui à son ami Schachtner, et que, à Vienne, il s'est borné à compléter sa partition : par où s'expliquerait, comme nous l'avons dit, le silence absolu de Léopold Mozart, dans ses lettres, au sujet d'une œuvre connue déjà de ses correspondants salzbourgeois. Il convient d'ailleurs de noter, à ce propos, que la veuve de Mozart, parmi les *lieds* trouvés par elle dans les papiers de son mari, et offerts à l'éditeur Breitkopf en 1798, en cite un qui est simplement une transcription d'un air de la *Finta Semplice* : probablement l'enfant l'aura transcrit pour le donner, lui aussi, à un journal d'ariettes viennois.

Ce qui frappe avant tout dans l'ensemble du n° 65, c'est la différence de ce petit chant avec le *lied* n° 64 et tous les autres lieds allemands du temps. Ce *tempo di menuetto*, avec sa reprise du premier sujet, avec son expression précieuse et maniérée, est évidemment un air d'opéra-comique, et directement inspiré des ariettes françaises.

66. — *Vienne, entre janvier et décembre* 1768.

Veni sancte Spiritus en ut, pour quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, deux trompettes, timbales, basse et orgue.

K. 47.
Ms. perdu.



Veni sancte Spiritus : allegro. — Alleluia : presto.

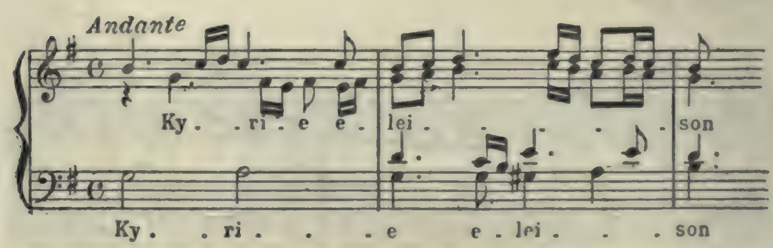
On a cru généralement que ce *Veni sancte Spiritus* était l'offertoire chanté, le 7 décembre 1768, en même temps qu'une grand'messe de Mozart : mais le catalogue de Léopold indique expressément, tout de suite après cette messe, un offertoire : « Grand offertoire à quatre voix etc., deux violons, etc., trompettes, etc. », tandis que le *Veni sancte Spiritus* figure dans ce même catalogue, beaucoup plus haut, avant *Bastien et Bastienne*, la *Finta Semplice*, et la *Missa brevis* n° 67. Tout porte donc à croire que le n° 66 aura été écrit au printemps ou dans l'été de 1768, avant les autres morceaux de musique religieuse composés par Mozart à Vienne.

Aussi bien ce morceau, tout en se rapprochant déjà par son style des compositions religieuses suivantes de Mozart, laisse-t-il voir encore une inexpérience qui, dans ces compositions, nous apparaîtra bien atténuée. Evidemment l'enfant aura voulu, avant de se mettre à ses messes, s'essayer au genre de la musique religieuse telle qu'on la pratiquait alors à Vienne dans les fêtes solennelles. Les deux parties qui forment son motet ont toutes deux de nombreux *soli*, et un accompagnement orchestral assez important, ou plutôt assez fourni, mais, avec cela, souvent vide et embarrassé. Quant au chant, il s'efforce constamment d'être à la fois plus serré et plus religieux que dans l'offertoire de l'année précédente : mais ses entrées en contrepoint sont tout à fait enfantines, et se hâtent toujours de céder la place à de longs passages homophones. Au total, c'est là une œuvre dont tout l'intérêt consiste à être une transition entre le style religieux que Mozart avait appris à connaître dans ses voyages et celui qu'il allait pratiquer, à Vienne et à Salzbourg, dans ses deux messes suivantes.

67. — *Vienne, décembre* 1768.

Missa brevis en sol majeur, pour quatre voix, quatuor et orgue.

K. 49.
Ms à Berlin.



I. *Kyrie : andante.*
II. *Gloria : allegro.*
III. *Credo.*
IV. *Sanctus : andante.*
V. *Benedictus* (en *ut*).
VI. *Agnus Dei : adagio* (en *mi* mineur, et *allegro*).

Cette messe n'est pas, comme on l'a cru longtemps, celle que Mozart à fait exécuter à Vienne, en présence de la Cour : car celle-ci était une *messe solennelle* avec quatre trompettes. Mais l'autographe affirme que cette messe a été composée à Vienne en 1768 ; et le catalogue du père la mentionne, après la grande messe solennelle, parmi les œuvres déjà composées à la fin de 1768. Ce catalogue étant rédigé, au moins approximativement, suivant l'ordre chronologique, tout porte à croire que la messe en *sol* aura même été composée après la grande messe du 7 décembre, qui d'ailleurs semble bien irrémédiablement perdue.

La petite messe n° 67 est proprement la première œuvre de musique religieuse que nous ayons de Mozart. Dans son grand voyage, l'enfant a assisté déjà aux progrès de la « laïcisation » de la musique d'église ; et les trois compositions religieuses que nous avons étudiées précédemment nous le montrent s'adaptant, lui aussi, à la mode nouvelle. Cette mode a pour caractère principal l'introduction, à l'église, de l'esprit et des procédés de la musique profane, telle qu'elle venait alors de se constituer sous la double forme de l'opéra et de la sonate. Non seulement les compositeurs religieux, désormais, humanisent la dévotion et en assimilent les sentiments à ceux qu'exprime le théâtre ; ils tendent aussi, de plus en plus, à employer à l'église les mêmes procédés qu'au théâtre et au concert. Le rôle de l'orchestre, notamment, grandit et devient plus libre ; le contrepoint, quand il subsiste, se détache nettement du reste de la contexture musicale, au lieu d'en constituer la base constante, comme autrefois ; les passages fugués alternent avec le chant homophone, et tendent de plus en plus à n'intervenir que de loin en loin ; enfin les morceaux acquièrent plus de suite et d'unité, avec une tendance marquée, ici encore, à se rapprocher de la coupe classique de la sonate.

Telle est la musique religieuse qui, à la date où nous sommes, est en train d'envahir l'Europe ; et Mozart, qui l'a déjà connue durant son voyage, va bientôt la retrouver, et s'y adonner entièrement. Mais à Salzbourg, et sans doute aussi à Vienne, en 1768, cette musique nouvelle ne s'est pas encore installée. Les compositeurs d'église continuent à pratiquer un style qui n'est plus, en vérité, celui des maîtres anciens, mais qui se rattache encore à celui-là, aussi bien par son caractère général que par ses procédés. Et la messe de 1768 nous prouve que Mozart, provisoirement, est revenu à cette conception de la musique religieuse, à la conception désormais surannée que s'en faisaient les Eberlin, les Adlgasser, et Léopold Mozart lui-même.

Des divers traits distinctifs de la musique nouvelle que nous venons d'indiquer, aucun ne nous apparaît dans cette petite messe. L'orchestre, sauf dans quelques passages du *Gloria* et du *Sanctus*, se borne à doubler les voix. Chaque partie de la messe est composée de petits morceaux séparés, sans aucune trace de la coupe régulière d'un morceau de sonate. Le contrepoint ne se détache pas des passages homophones, à la manière d'un épisode, mais se montre sans cesse, tantôt sous la forme d'une petite fugue, tantôt sous celle d'entrées en canon, et tantôt, le plus souvent, sous la forme de réponses et d'imitations d'une voix à l'autre. Enfin toute la messe, à l'exception peut-être d'un *solo* de basse, dans le *Credo* et du *Dona nobis pacem* de l'*Agnus*, s'efforce de conserver un caractère religieux très marqué, et nous laisse encore apercevoir des traces des vieilles traditions de la Renaissance.

Telle est cette première messe de Mozart, au point de vue de son intention. Si nous la considérons ensuite au point de vue de la réalisation, elle nous apparaît, manifestement, comme l'œuvre d'un enfant : le souffle y est court, et souvent même la main assez maladroite. Mais avec tout cela, le génie de Mozart se découvre à nous dans la façon dont les très simples moyens employés s'approprient à l'expression des sentiments, très simples aussi, qu'ils servent à traduire. Les passages pathétiques, surtout, l'invocation du *Kyrie*, le recueillement de l'*Et incarnatus est* et du *Crucifixus*, la prière douloureuse de l'*Agnus Dei*, c'est surtout dans cette partie, plus sentimentale, de la messe que l'enfant parvient à affirmer son originalité.

Le *Kyrie* n'a pas d'indication de mouvement : mais le point d'orgue de la cinquième mesure et le changement de rythme attestent qu'il s'agit d'un petit prélude lent suivi d'un mouvement plus rapide. Cependant, tout le *Kyrie* va d'une seule traite, sans aucun épisode ni aucune reprise. L'orchestre ne fait que doubler les voix, qui chantent toujours ensemble, soit en réponses ou en petites imitations. Dans le *Gloria*, qui débute tout de suite par l'*Et in terra pax*, l'orchestre accompagne d'abord le chant d'un trait des violons ; mais bientôt il se borne à le doubler ; et le chant, comme dans le *Kyrie*, se poursuit jusqu'au bout du morceau, sans aucune reprise d'un même motif. Ici, cependant, on trouve déjà des oppositions de *soli* et de *tutti*, et les passages en contrepoint commencent à se détacher des passages homophones. Le *Cum sancto Spiritu* final est fait d'une entrée en canon, mais aussitôt arrêtée, et encore très faible. Le *Credo*, lui, est composé de petits morceaux, avec plusieurs entrées en canon et, à la fin, un petit *fugato*, assez pauvre, mais

dont le thème est évidemment inspiré des fugues de Hændel. L'*Et incarnatus* et le *Crucifixus* sont d'un mouvement *adagio* avec un accompagnement qui double le chant en croches. Le chant, ici, est plus homophone que dans le reste du morceau, mais d'une modulation continue et très expressive. Enfin l'*Et in Spiritum sanctum* est un solo de basse, mais encore d'un caractère assez archaïque.

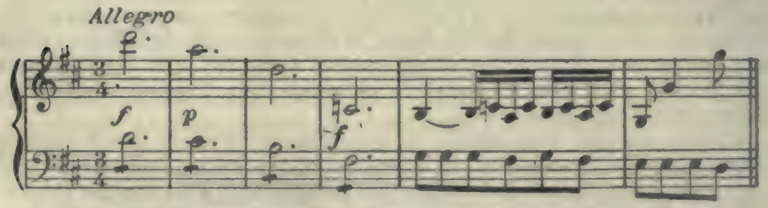
Dans le *Sanctus*, après quelques mesures d'un chant accompagné d'une figure des violons, Mozart introduit un *Hosanna* en contrepoint qu'il répète ensuite avant le *Benedictus*, et, une troisième fois, après celui-ci. Le *Pleni sunt* est une sorte de duo entre le soprano seul et le chœur ; le *Benedictus*, un solo partagé entre deux voix, et suivi d'un petit chœur en contrepoint : tout cela toujours plutôt doublé qu'accompagné par l'orchestre.

Enfin l'*Agnus Dei* est coupé en deux parties : un très bel *adagio* en *mi mineur*, qui, par l'émotion et la pureté recueillie de sa modulation, fait vraiment penser déjà aux plus profondes invocations religieuses de la maturité de Mozart et où l'orchestre double les voix en croches comme dans le *Credo*, et un *Dona nobis*, en *sol majeur* qui, avec son accompagnement libre et son caractère chantant, est, de toute la messe, le morceau qui se rapproche le plus de la musique nouvelle que Mozart a connue dans son voyage et qu'il va bientôt pratiquer dans ses messes.

68. *Vienne, 13 décembre* 1768.

Symphonie en ré, pour deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux cors, trompettes et timbales.

K. 48.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Andante (en sol). — Menuetto et trio (en sol). — Allegro.

Cette symphonie (dont la date nous est donnée par l'autographe), écrite par Mozart tout à la fin de son séjour à Vienne, achève de nous montrer de quelle énorme importance ce séjour a été pour l'enfant. C'est à Vienne que Mozart est redevenu allemand, pour ne plus cesser de l'être au fond, désormais, sous toutes les influences étrangères qu'il subira encore. Et ce n'est pas tout, dans les trois domaines de la musique dramatique, de la musique religieuse et de la symphonie, Mozart, à Vienne, s'est trouvé en contact avec des maîtres, anciens ou récents qui, sur le moment, lui ont servi de modèles, et dont les leçons comportent une part destinée, depuis lors, à ne plus s'effacer de son cœur et de son

esprit. Au point de vue de la symphonie, notamment, l'ouverture de la *Finta Semplice* nous a montré déjà comment, sous l'influence des maîtres autrichiens, sa conception du genre s'est transformée, élargie, et de quelle façon il en est venu à se représenter l'orchestre comme un ensemble unique, où tous les instruments, depuis les violons jusqu'aux cors, collaboraient à l'effet général. Mais, en outre, la composition de deux pièces dramatiques et de deux messes ne pouvaient manquer de donner à l'enfant des habitudes musicales ayant leur reflet jusque dans ses œuvres d'orchestre ; et le fait est que sa dernière symphonie viennoise, plus encore que l'ouverture de la *Finta Semplice*, nous le montre, à la fois, préoccupé d'expression dramatique et se livrant volontiers à des jeux de contrepoint de la même sorte que ceux que nous venons de voir dans sa messe. Quant à l'élément symphonique proprement dit, il nous apparaît, dans cette symphonie, entièrement dégagé des souvenirs de Paris et de Londres : la marque de l'école viennoise se retrouve partout, aussi bien dans la coupe des morceaux que dans le détail des procédés ; et nombreuses sont les ressemblances, notamment dans le menuet et le finale, avec les symphonies contemporaines de Joseph Haydn. Plus de répétition textuelle des phrases, plus de gros effets de basse, plus de séparation complète entre les sujets. Ceux-ci, tantôt réduits à un seul, tantôt multipliés, sont toujours disposés de manière à former une même suite; et le morceau se continue encore, après les deux barres, par un long *développement*, suivi d'une rentrée variée et abrégée de la première partie. Le rôle des hautbois, sans être aussi fourni que dans l'ouverture, est peut-être encore plus indépendant et plus essentiel. Enfin un trait caractéristique de cette symphonie, qui se retrouve également chez Joseph Haydn, et qui va se maintenir chez Mozart pendant l'année suivante et même pendant les premiers mois de son séjour en Italie, est un procédé de virtuosité consistant, pour les violons, à faire des sauts fréquents et soudains d'une note très haute à une autre très basse ou inversement. Ajoutons à cela que la symphonie est d'une allure très grande et pleine de noblesse, avec une inspiration mélodique tout originale, sous l'influence manifeste de l'esprit viennois.

Le premier morceau, d'un rythme à trois temps rapide et animé, ne contient, en vérité, qu'un unique sujet, suivi d'une longue ritournelle rappelant les airs d'opéra. Après les deux barres, les deux idées du sujet sont longuement contrastées, en modulations pathétiques ; et la rentrée dans le ton principal, ensuite, un peu abrégée, renforce, elle aussi, l'expression première du sujet. Celui-ci comporte d'incessantes oppositions de *piano* et de *forte*, ainsi qu'un travail de contrepoint assez court, mais déjà très habile. Les hautbois, tout au long du morceau, sont indépendants du quatuor, et lui font de petites réponses caractéristiques.

L'*andante*, écrit pour le quatuor seul, suivant une habitude familière à Joseph Haydn, est, plus encore que celui de la symphonie précédente, un véritable *lied* allemand en deux couplets variés. Le second couplet commence, à la dominante, aussitôt après les deux barres : mais Mozart imagine d'intercaler, entre ses deux parties, une longue variation nouvelle, d'abord accentuée en modulations mineures, puis traitée en con-

trepoint, avec la collaboration active du quatuor tout entier. Cet épisode, à dire vrai, curieux en soi, ne laisse pas de surprendre dans un morceau d'une allure tout intime, et dont le rythme et l'expression révèlent déjà pleinement le génie propre de Mozart. Nous sentons que l'enfant est comme enivré de contrepoint et de drame, et ne peut s'empêcher d'introduire partout les effets dont il a l'esprit occupé.

Le magnifique menuet qui suit est, de toute la symphonie, le morceau où se découvre le plus l'influence des maîtres viennois, et de Joseph Haydn en particulier. A l'exemple de ces maîtres, et comme il a fait déjà dans sa symphonie précédente, Mozart reprend toute la première partie, après une façon de *développement*, aussi bien dans le menuet que dans le *trio*. C'est là, pour ainsi dire, une marque du style viennois. Dans le menuet, les violons font de grands écarts, du *sol* au-dessus de la portée au *la* d'au-dessous ; les instruments à vent, toujours très discrets, accompagnent le quatuor en mouvements contraires ; et l'ensemble a une grandeur, une beauté singulière.

Le trio, en *sol*, d'un rythme bizarre, avec d'incessantes oppositions de nuances, nous fait voir, comme déjà le trio de la symphonie précédente, une manière nouvelle de concevoir le *trio*, tenu désormais pour un morceau libre et fantaisiste, — de même que toujours chez Haydn, — au lieu d'être simplement un second menuet.

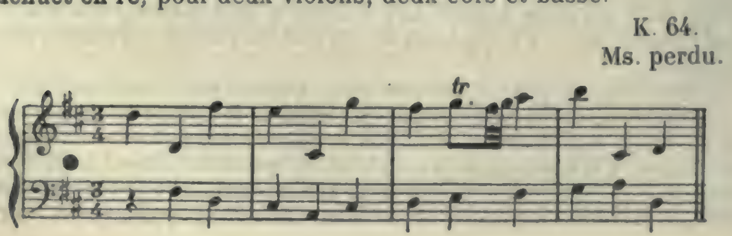
Dans le finale, traité en « morceau de sonate », nous retrouvons les mêmes oppositions constantes de rythmes et de nuances, avec, ici, une multiplicité de sujets ou plutôt d'idées, mais tout cela se suivant et ne formant qu'un même discours musical. La seconde idée donne lieu à d'amusantes imitations entre les deux violons, qui reparaissent, en sens inverse, après les deux barres. Chose curieuse, le premier sujet n'est pas repris dans le ton principal, mais seulement à la dominante, sans *développement*, après les deux barres. Les hautbois, qui ne font guère qu'accompagner le quatuor dans le reste du morceau, ont une ritournelle indépendante dans les dernières mesures des deux parties qui, — autre détail curieux, — se terminent sur un *pianissimo*.

En résumé, tout, dans cette symphonie, nous apparaît nouveau et foncièrement original, avec une largeur d'inspiration que nous ne retrouverons pas, durant la période suivante, dans le milieu plus mesquin de Salzbourg, ni même dans les œuvres instrumentales du premier séjour de Mozart en Italie.

69. — *Vienne, été ou hiver de* 1768.

Menuet en ré, pour deux violons, deux cors et basse.

K. 64.
Ms. perdu.



Ce menuet de vingt-huit mesures n'a jamais été publié et nous est inconnu. Il paraît d'ailleurs n'être qu'une esquisse, ne portant ni titre ni désignation des divers instruments. Mais non seulement Kœchel, qui a vu l'autographe, affirme qu'au point de vue de l'écriture le menuet lui a paru dater de 1768 : le rythme des premières mesures, tel que nous le montre son catalogue, avec ses grands écarts des violons, ressemble si fort à celui du menuet de la symphonie précédente que, sûrement, le morceau aura été composé très peu de temps avant ou après cette symphonie.

ONZIÈME PÉRIODE

SALZBOURG : LES APPRÊTS DU VOYAGE EN ITALIE

(1er JANVIER-12 DÉCEMBRE 1769)

Dans une lettre de Vienne, que nous n'avons citée qu'incomplètement, Léopold Mozart, à la date du 11 mai 1768, transcrit d'abord quelques passages d'une lettre que l'un de ses protecteurs vient de recevoir d'un chambellan de l'archevêque de Salzbourg, — lettre écrite en italien, — ce qui prouve combien l'usage de cette langue devait être familier à la cour salzbourgeoise. Nous y lisons ceci : « L'archevêque consent très volontiers à ce que le sieur Mozart reste absent de Salzbourg autant qu'il lui plaira : mais, à l'avenir, lorsqu'il sera absent, il ne touchera plus son salaire accoutumé, tout en conservant son emploi, comme par le passé. » A quoi Léopold Mozart ajoute : « Voyez un peu quelle faveur ! Ainsi je vais pouvoir désormais rester absent à mon gré, pourvu seulement que je ne demande pas à être payé ! Et de cela, au fond, je suis très content. Du moins, je vais pouvoir maintenant prolonger mon séjour au dehors sans avoir à craindre de nouveaux reproches. » En vérité, le frère de l'archevêque lui promet que, s'il le veut, on lui fera obtenir, à Salzbourg, un supplément de travail et de gages : mais il ne veut rien de tel. « Au contraire, je me réjouis d'une décision qui va me faciliter d'obtenir l'autorisation pour un voyage en Italie : voyage qui, lorsque l'on pèse toutes les circonstances, ne peut plus guère être retardé, sans compter que je vais avoir, de la part de l'empereur lui-même, toute sorte de recommandations pour les provinces impériales de l'Italie comme aussi pour Florence et Naples. Ou bien, peut-être, préfère-t-on que je croupisse à Salzbourg, aspirant vainement à un sort meilleur ; veut-on que Wolfgang grandisse, et que mes enfants et moi nous laissions conduire par le nez jusqu'à ce qu'arrive un moment où je ne serai plus en état de voyager, et où Wolfgang atteindra un âge et une taille qui ôteront à ses talents leur caractère merveilleux ? Ne convient-il pas que mon fils, après avoir

échoué dans le premier pas qu'il a fait avec son opéra de Vienne, poursuive aussitôt, d'une allure énergique, la voie qui s'ouvre, toute large, devant lui ? »

Ainsi Léopold Mozart, dès le milieu de 1768, avait expressément résolu de conduire son fils en Italie. Il voulait l'y conduire, surtout pour l'exhiber une fois de plus, et pour profiter de ce que « ses talents avaient de merveilleux » ; mais il ne faut pas oublier non plus sa lettre de la fin de 1766, où il déclarait « que Wolfgang avait encore beaucoup à apprendre » et exprimait son intention de ne rien négliger pour rendre parfaite l'éducation professionnelle et générale de l'enfant. En réalité, nous pouvons l'affirmer, le véritable objet du voyage d'Italie n'a pas été autant le désir d'exhiber l'enfant-prodige que celui de procurer à Wolfgang ce complément d'instruction qui, suivant les idées d'alors, ne pouvait être obtenu que par un séjour plus ou moins long dans les grandes villes italiennes. Et par là nous nous expliquons ce fait bien certain que, durant l'année qui a précédé le départ pour l'Italie, l'enfant, toujours conseillé et dirigé par son père, se soit moins préoccupé de se préparer au voyage que de poursuivre sa formation de compositeur, en mettant à profit les leçons rapportées de Vienne.

Cette année passée à Salzbourg paraît, d'ailleurs, avoir été employée très activement. L'archevêque, d'abord, qui dès cette année 1769 a nommé l'enfant « Maître de concert de la Cour », n'a point manqué de vouloir connaître les œuvres produites par Mozart à Vienne : probablement ses deux messes, et sûrement ses deux opéras. La *Finta Semplice* a été solennellement représentée sur la petite scène de la Cour salzbourgeoise, avec une interprétation dont le détail nous a été conservé ; et nous savons aussi que Mozart a songé à faire jouer, sur la même scène, son opéra-comique allemand, enrichi de récitatifs nouveaux dont nous aurons à parler. En outre, dès son retour, l'enfant a eu à écrire une nouvelle messe, et les circonstances lui ont fourni l'occasion d'en écrire une autre encore, beaucoup plus importante, au mois d'octobre de la même année. D'autre part, bien que nous ne connaissions, en fait d'œuvres symphoniques datant de cette période, qu'une seule *cassation*, une lettre écrite par Mozart de Bologne, le 4 août 1770, nous apprend qu'il a composé, avant son départ, toute une série d'ouvrages du même genre, aujourd'hui perdus. Pour la Cour, pour l'Université, sans doute pour de riches particuliers, il a eu à écrire maints ouvrages nouveaux, ou peut-être simplement à faire exécuter des ouvrages déjà écrits antérieurement.

Et bien que l'année 1769 soit une de celles, dans toute la carrière de Mozart, qui nous aient laissé le moins de documents authentiques, le peu qui nous en reste suffit pour nous permettre de nous représenter assez exactement l'état d'esprit et les progrès de l'enfant

durant cette période de transition entre deux des événements les plus considérables de sa vie.

D'une façon générale, nous pouvons dire que Mozart, en 1769, a surtout continué de s'avancer dans les voies qui s'étaient ouvertes à lui l'année précédente. Il avait rapporté de Vienne tant d'impressions nouvelles, et des impressions qui répondaient si bien à son génie propre, que la perspective du prochain départ pour l'Italie ne l'a pas empêché de se maintenir, en quelque sorte, sous le charme des œuvres et des styles que son séjour à Vienne lui avait révélés. C'est ainsi que dans sa *cassation* et dans l'accompagnement instrumental de ses deux messes, nous allons le voir conservant à la fois les idées et les procédés que nous ont montrés ses œuvres de l'année précédente. Non seulement il va demeurer fidèle à la coupe allemande des morceaux, avec *développements* et *rentrées* dans le ton principal, avec des sujets multiples et non séparés les uns des autres, mais nous y retrouverons les mêmes rythmes et les mêmes procédés, à peine un peu modifiés sous l'influence amollissante de l'atmosphère salzbourgeoise. Et si, dans la seconde de ses deux messes de 1769, le style est déjà plus italien et plus « moderne » tout ensemble que dans sa messe de Vienne, sous l'action du goût italien qui règne désormais sans mélange à la chapelle archiépiscopale, l'inspiration profonde n'en est pas moins celle que nous présentent les œuvres viennoises, c'est-à-dire tout allemande, et plus instrumentale que proprement vocale.

C'est dans sa *cassation* en *sol*, dans ses deux messes n° 70 et n° 75, dans sa *licenza* n° 73, voire dans les petits menuets à danser n° 71, dans des œuvres certainement composées à Salzbourg en 1769, que nous devons chercher à connaître ce qu'a été Mozart durant cette année : et toutes ces œuvres s'accordent à nous le montrer méditant et approfondissant les leçons naguère apprises à Vienne, de telle sorte que la période de 1769 pourrait, sans trop d'inconvénients, être rattachée à la précédente.

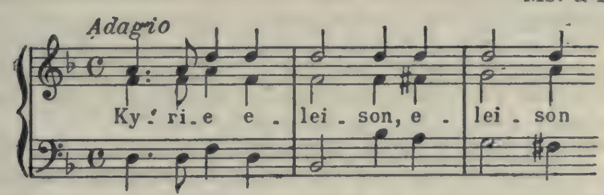
Mais cette période, si elle ne nous offre aucun élément bien nouveau, n'en a pas moins été extrêmement utile pour la formation du génie de Mozart. Il a été excellent que, au sortir de son séjour à Vienne, Mozart ait encore passé une autre année à Salzbourg, avant d'entreprendre son voyage d'Italie. Cette période de recueillement, en effet, l'a empêché d'oublier à jamais ses leçons de Vienne sous l'action, toute différente et même opposée, du milieu musical italien où il allait avoir à vivre, presque sans interruption, pendant plus de deux ans. Si Mozart, malgré tous les changements que nous verrons s'accomplir en lui pendant son séjour à Milan et à Rome, s'il n'est pas devenu un simple italianisant, si toujours sa musique a gardé la forte et profonde saveur allemande qui lui est propre, c'est grâce à l'intervalle d'une année qui a séparé son départ de Vienne de son

installation en Italie. L'enfant, grâce à cet intervalle, a eu le loisir de s'assimiler l'esprit et le style de la musique allemande, telle que l'incarnaient alors excellemment les symphonistes viennois ; et désormais aucune autre influence ne devait plus parvenir à effacer de son cœur la vive empreinte que ces maîtres y avaient laissée.

70. — *Salzbourg, 14 janvier* 1769.

Missa brevis en ré mineur, pour quatre voix, deux violons, basse et orgue.

K. 65.
Ms. à Berlin.



I. *Kyrie : Adagio et allegro.* — II. *Gloria : Allegro moderato.* — III. *Credo : Allegro moderato, adagio alla breve* (*Et incarnatus*) *et allegro moderato.* — IV. *Sanctus : Adagio et allegro* (*Pleni sunt*). — V. *Benedictus en sol mineur, et Hosanna en ré mineur.* — VI. *Agnus Dei : Andante et allegro* (*Dona nobis*).

Cette messe (dont la date est inscrite sur l'autographe) a été écrite à très peu de distance de la précédente n° 67, et, dans l'ensemble, relève encore des mêmes principes. Mais déjà maints signes y annoncent que Mozart va bientôt se laisser séduire par la conception nouvelle de la musique religieuse. Les morceaux sont encore faits de passages séparés, suivant le texte de proche en proche, sans aucun effort à leur donner l'unité factice des morceaux de sonate : mais déjà, constamment, l'orchestre accompagne le chant au lieu de le doubler, les passages en contrepoint se détachent des passages homophones, et l'élément mondain tend à apparaître, sous la forme de *soli*, de figures mélodiques dans le chant ou dans l'accompagnement. Au point de vue du métier, le progrès est très sensible ; au point de vue de l'expression, cette petite messe n'a plus la touchante et profonde simplicité de certains morceaux de la précédente.

Nous ignorons, malheureusement, dans quelles circonstances a été composée cette seconde messe : mais le choix, tout à fait inaccoutumé, d'une tonalité mineure qui s'y trouve maintenue à travers toute la messe, ferait supposer que Mozart a expressément voulu donner à celle-ci un caractère de sombre solennité correspondant à une destination spéciale, telle qu'un anniversaire funèbre.

Le *Kyrie*, comme dans la messe précédente, est fait d'un prélude lent et d'un morceau *allegro*. Mais, dans le prélude, les voix chantent à découvert ; et dans la suite du morceau, au contraire, le rôle de l'or-

chestre est sensiblement plus marqué. Il y a aussi, au milieu du *Kyrie*, une opposition de *soli* et de chœurs ; et l'ensemble du morceau a un caractère à la fois plus homophone et plus chantant. Ajoutons que, déjà, ce *Kyrie* commence a être composé en morceau de sonate, avec une rentrée régulière du premier sujet, treize mesures avant la fin.

Dans le *Gloria*, les violons font un accompagnement très important, poursuivi à travers tout le morceau, parfois même en contrepoint. Le chant est formé d'une alternative de *soli* et de *tutti* comme aussi d'une alternative d'homophonie et de contrepoint. Le *Cum sancto Spiritu* est un petit *fugato* dont le thème, comme ceux des *fugatos* de la messe précédente, paraît bien avoir été emprunté à quelque maître ancien.

Dans le *Credo*, le passage pathétique de l'*Incarnatus* et du *Crucifixus* commençant en *fa* majeur est plus court que dans la messe précédente, et son principal intérêt consiste dans l'accompagnement des deux violons, qui poursuit un rythme constant, ici encore, à travers tout le morceau. Les paroles du texte qui suivent l'*Et in Spiritum* sont réparties entre les quatre voix, en un contrepoint plus libre et plus original que celui du *fugato*, assez faible, qui termine le *Credo*.

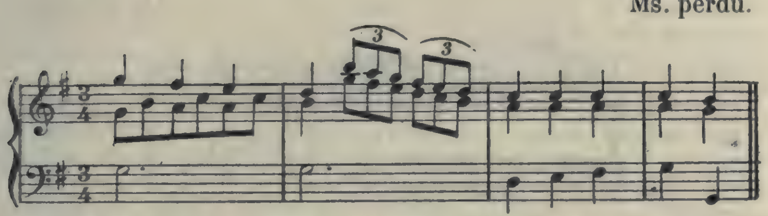
Ajoutons que, dans ce *fugato*, l'orchestre se borne encore à doubler les voix : mais, au contraire, dans tout le reste de l'*allegro moderato* du *Credo*, les deux violons, l'orgue et la basse dessinent au-dessus du chant un accompagnement libre qui, parfois, contribue très habilement à soutenir les voix, et puis, de nouveau, recommencent à y ajouter des figures indépendantes.

Le *Sanctus*, très resserré, a un bel accompagnement des deux violons. Le morceau débute par un *adagio*, malheureusement trop court, où les quatre voix étagent leur chant, en contrepoint libre, avec une grandeur et solennité remarquable. Dans l'*allegro* suivant, un trait imprévu des basses, à l'unisson de l'orgue, nous est un témoignage touchant de l'inexpérience de l'enfant. Le *Benedictus* qui suit, en *sol mineur*, après avoir été refait plusieurs fois par Mozart, est devenu certainement le morceau le plus intéressant de toute la messe. C'est d'ailleurs chose infiniment probable que, sous sa forme définitive, le *Benedictus* a été composé plusieurs années après le reste de la messe, sans doute pour une exécution ultérieure, ce qui explique la différence de son style. Il consiste en un duo de soprano et d'alto, très librement accompagné, et d'abord très contrepointé, mais cependant avec une allure concertante qui n'a déjà plus rien de commun avec le système suivi par Mozart dans sa première messe et dans presque tous les morceaux de cette messe-ci. A ce *Benedictus*, comme dans la messe précédente, succède une reprise de l'*Hosanna*. Enfin l'*Agnus Dei*, coupé comme celui de la messe précédente, diffère de celui-ci par la liberté de son accompagnement, encore que cet accompagnement des violons, avec sa figure continue, rappelant à la fois l'accompagnement du *Benedictus* et celui d'un beau *Kyrie* en contrepoint de 1771, n° 107, puisse bien, lui aussi, n'avoir été introduit là que pour une exécution ultérieure. Le *Dona nobis*, avec ses traits de chant, achève de nous faire prévoir le grand changement qui va se produire, dès la messe suivante, dans la musique religieuse de Mozart.

71. — *Salzbourg, le* 26 *janvier* 1769.

Sept menuets et trios, pour deux violons et basse.

K. 65a.
Ms. perdu.



I. En *sol* et trio en *ut*. — II. En *ré* et trio en *sol*. — III. En *la* et trio en *ré*. — IV. En *fa* et trio en *si bémol*. — V. En *ut* et trio en *fa*. — VI. En *sol* et trio en *ut*. — VII. En *ré* et trio en *sol*.

La date de composition de ces menuets nous est donnée par l'autographe : mais nous ignorons dans quelles circonstances ils ont pu être écrits. Tout porte à croire que ce sont des menuets à danser, bien que plusieurs d'entre eux dépassent le chiffre de 32 mesures, qui était le nombre habituel dans les menuets expressément écrits pour la danse. En tout cas, ce sont des morceaux très simples, et évidemment improvisés, ce qui ne les empêche pas d'être déjà bien caractéristiques du génie de Mozart, ni, non plus, de porter la trace des leçons que l'enfant venait d'apprendre à Vienne. Au point de vue de la coupe, en vérité, ils diffèrent des menuets des symphonies viennoises de Mozart en ce que la première partie n'est plus reprise, à la fin de la seconde, qu'une fois sur deux en moyenne, au lieu de l'être régulièrement et dans le menuet et dans son trio[1].

Mais l'allure générale et le rythme des menuets, la fréquence des écarts dans les parties des violons, de petites imitations entre les deux violons ou entre l'un d'eux et la basse, tout cela rattache directement ces menuets aux œuvres de la période précédente. Il convient cependant d'ajouter que, ici, les trios ne se distinguent pas aussi absolument des menuets, par leur caractère, que dans les menuets des symphonies de Vienne : ce qui tient, sans doute, à ce que ces menuets salzbourgeois sont écrits pour être dansés.

1. Il faut noter ici que, dans ces menuets, ou bien Mozart reprend toute la première partie, ou bien la seconde partie ne répète aucun fragment de la première : tandis que, plus tard, Mozart adoptera presque constamment une coupe nouvelle, qui consistera à reprendre, vers le milieu de la seconde partie d'un menuet, la seconde moitié de la première partie.

72. — *Salzbourg, printemps de* 1769.

Cassation en sol, pour deux violons, deux altos, basse, deux hautbois (ou deux flûtes) et deux cors.

K. 63.
Ms. à Berlin.



Marcia. — *Allegro.* — *Andante* (*en ut*). — *Menuetto et trio* (*en sol mineur*). *Adagio* (*en ré*). — *Menuetto et trio* (*en ut*). — *Finale : allegro assai.*

L'autographe de cette *cassation* ne porte aucune date : mais son style est si voisin de celui des symphonies viennoises de Mozart qu'elle doit évidemment avoir été composée soit encore à Vienne ou très peu de temps après le retour à Salzbourg, et cette seconde hypothèse est d'autant plus vraisemblable que non seulement les influences viennoises dans la *cassation* recommencent à se mélanger d'esprit salzbourgeois, mais que nous savons, par une lettre de Mozart à sa sœur, de l'année 1770, que l'enfant, durant l'année précédente, a composé « de nombreuses *cassations* ». Il est vrai que le thème initial du n° 72 ne figure point parmi les thèmes de *cassations* de 1769 que Mozart envoie à sa sœur : mais il dit expressément, dans sa lettre, qu'il ne lui en envoie que « quelques-uns ». D'autre part, les chroniques locales de Salzbourg nous apprennent que l'enfant a eu à écrire, en 1769, maintes compositions de ce genre, aussi bien pour les dîners de la Cour que pour les fêtes de l'Université ou de maisons particulières.

Comme nous l'avons dit, le style de la *cassation* reste encore très pareil à celui des symphonies viennoises. D'abord, les morceaux (à l'exception d'un *solo* de violon intercalé entre les deux menuets), ont tous des *développements* réguliers suivis de rentrées variées du premier sujet dans le ton principal : la marche même, ce qui est très rare chez Mozart, nous offre cette coupe régulière d'un morceau de sonate. En outre, toujours comme à Vienne, les sujets ne sont plus nettement séparés, et Mozart abandonne, pour un moment, l'habitude italienne de répéter chacune de ses phrases. Les violons continuent à faire de grands écarts caractéristiques; et non moins caractéristiques sont, notamment dans le premier *allegro*, les longues ritournelles, immédiatement imitées des airs d'opéra. Dans les menuets, toujours comme à Vienne, Mozart a une tendance à reprendre toute la première partie, après la seconde. Enfin, au point de vue de l'instrumentation, nous retrouvons ici une trace manifeste de l'énorme progrès accompli à Vienne. Les instruments à vent ont beau avoir un rôle un peu effacé, leur partie est toujours distincte de celle des cordes, et parfois essentielle, soit que Mozart

confie aux hautbois le soin de ramener un motif, ou qu'il renforce l'expression d'un passage par des appels des cors. Et, dans le quatuor même, le progrès n'est pas moins visible : indépendance croissante des altos, variété plus grande du travail des basses, qui désormais restent constamment en vue, au lieu de se borner, comme autrefois, à n'intervenir activement que dans certains endroits, et d'une certaine façon toujours à peu près pareille. De telle sorte que, tout en n'ayant, par soi-même, qu'une valeur et une portée assez restreinte, cette *cassation*, visiblement improvisée, ne nous en renseigne pas moins sur les dispositions musicales du petit Mozart après son retour de Vienne, sans compter que, comme nous l'avons dit, maints rythmes nous y révèlent de nouveau l'influence de Salzbourg et qu'il n'y a pas jusqu'à l'influence toute personnelle de Michel Haydn qui ne se montre à nous, par exemple, dans la quintette à cordes en *ut* majeur qui vient après le premier *allegro*.

La *cassation* s'ouvre, suivant l'usage, par une *marche*, et l'on a vu déjà que Mozart, ici, contrairement à son habitude d'avant et de plus tard, a traité le genre de la marche en morceau de sonate, avec *développement* et rentrée régulière, un peu variée, de toute la première partie dans le ton principal. L'*allegro* qui suit est encore tout semblable aux *allegros* des symphonies viennoises, avec la liaison de ses sujets, les écarts des violons, les dessins originaux des basses, la longue ritournelle terminant les deux parties. La rentrée, un peu abrégée, est précédée d'un long *développement* où il faut noter de très habiles imitations entre les deux violons. Le sujet initial de cet *allegro* ressemble tout à fait au sujet du premier morceau d'une symphonie de Léopold Mozart, tel que nous le trouvons reproduit dans un catalogue Breitkopf de 1766 ; mais, la symphonie étant perdue, nous serions en peine de dire si cette ressemblance allait plus loin encore.

L'*andante*, nous l'avons dit, est un véritable quintette à cordes et où les instruments sont répartis et traités de la même manière que dans les quintettes que composait volontiers Michel Haydn. L'unique sujet de cet *andante* est encore, comme celui de l'*andante* de la symphonie n° 68, un petit *lied* d'opéra-comique allemand, chanté par le premier violon, avec des effets chromatiques qui, eux aussi, se ressentent de l'influence de Michel Haydn. Mais ici, déjà, Mozart fait une *rentrée* complète de la première partie dans le ton principal, après un pauvre *développement* de huit mesures qui nous révèle encore l'ancien élève de Léopold Mozart.

Le premier *menuet* est un *canon* encore assez simple, mais poursuivi constamment entre les deux violons et les altos unis aux basses, tandis que les hautbois et les cors ne font que doubler. Ce genre de menuets en *canon*, immortalisé bientôt par Joseph Haydn, semble avoir été familier de tout temps aux symphonistes de l'école viennoise : mais il n'est pas impossible que Mozart en ait déjà trouvé le modèle dans une œuvre de Joseph Haydn lui-même ; car non seulement il a dû entendre des œuvres de ce maître à Vienne ; à Salzbourg aussi, par l'entremise de Michel Haydn, tout porte à croire qu'il est resté sans cesse en contact avec l'art du frère aîné, dont nous allons d'ailleurs le voir s'inspi-

rer aussitôt après son retour d'Italie. Dans ce premier menuet, Mozart ne reprend pas la première partie, comme il faisait toujours à Vienne : mais il la reprend dans le trio, écrit pour le quatuor à cordes, en *sol* mineur, et qui contraste, par son allure douce et rêveuse, avec la verve emportée du canon précédent.

Vient ensuite un nouveau chant de violon, *adagio*, beaucoup plus développé et plus concertant que celui de l'*andante*. En fait, ce morceau, où tout le chant revient à un violon *solo* pendant que le quintette à cordes se borne à accompagner, constitue un véritable petit *concerto* intercalé dans la *cassation*. Il a deux sujets assez distincts, et, chose curieuse, ne reprend pas le premier sujet dans le ton principal. Au reste, il est tout entier d'une coupe inaccoutumée jusqu'ici chez Mozart, avec une seconde partie extrêmement variée de proche en proche, et aboutissant à une longue figure nouvelle de *coda*. Avec la séparation absolue du chant et de l'accompagnement, avec l'ampleur de sa mélodie et la richesse de ses ornements, tout cet *adagio* nous offre un caractère italien qui fait supposer que Mozart, dès ce moment, aura fait connaissance avec l'art des Boccherini et des Sammartini.

Suivent un menuet et un trio assez insignifiants, où se retrouve l'influence viennoise, et où Mozart, les deux fois, reprend toute la première partie après la seconde.

Enfin, le dernier morceau, très vif et déjà très original, est une sorte de *rondeau* à la manière de ceux de Chrétien Bach, avec un intermède mineur, mais qui n'est encore qu'une variation du premier sujet, et une reprise abrégée de la première partie dans le ton principal suivie d'une assez longue *coda* nouvelle. Les instruments à vent ont un rôle très discret, mais toujours effectif; et les sauts des violons nous montrent, une fois de plus, le goût passager de l'enfant pour un procédé dont il s'est entiché à Vienne en 1768.

73. — *Salzbourg, été de* 1769.

Récitatif et air (**licenza**) pour soprano, avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 70.
Ms. à Berlin.

Recitativo : A Berenice e Vologeso. — Air (en sol) : (Allegro moderato) : Sol nascente.

La date de cette *licenza*, manifestement postérieure au n° 47, peut être fixée, d'une façon presque certaine, en 1769 : car, d'abord, l'allure pathétique du récitatif, son traitement déjà tout *musical*, et la figure syncopée

de l'accompagnement de l'air, rattachent directement ce morceau aux airs que Mozart composera à Milan en 1770, et, d'autre part, l'air de notre *licenza*, pour la dernière fois dans toute l'œuvre de Mozart, a encore le *da capo* complet, à la vieille manière, tandis que le premier air composé à Milan et tous ceux qui vont suivre, n'auront déjà plus que le *demi da capo*. C'est donc avant de partir pour l'Italie que Mozart, une seconde fois, a eu 'occasion de célébrer le bon évêque Sigismond.

Le récitatif initial, sans être encore très poussé, atteste, chez l'enfant, une préoccupation croissante de l'expression musicale du sentiment dramatique. Le récitatif s'ouvre par une belle figure d'orchestre, avec des traits en imitation, et cette figure reparaît, ingénieusement modulée, deux autres fois dans le cours du récitatif. Quant à l'air, tout en étant très étendu, il n'a encore qu'un seul sujet dans sa première partie, toujours à la manière ancienne. Le chant débute par des notes tenues, comme les aimaient les castrats, et les cadences, qui y sont nombreuses, ont le même caractère de précision classique que nous avons signalé dans les airs de la *Schuldigkeit*. De même la seconde partie de l'air, celle qui n'est point reprise, est encore très courte et très peu importante : nous allons la voir, de plus en plus, se développer dans les opéras et airs de Mozart, lorsque celui-ci aura adopté le système du *demi da capo*. Ajoutons que les parties des violons nous présentent les écarts que nous avons rencontrés dans toutes les œuvres de Mozart en 1768 et 1769, et que la partie des hautbois, sans être très fournie, a cependant un rôle indépendant et tout pareil à celui que nous lui avons vu remplir, par exemple, dans la dernière symphonie de Vienne et la *cassation* n° 72.

74. — *Salzbourg, été de* 1769.

Récitatifs, pour l'opéra-comique allemand *Bastien et Bastienne*, (n° 63).

K. 50.
Ms. à Berlin.

On sait que Mozart, en 1769, ayant eu à faire exécuter à Salzbourg son opérette allemande de l'année précédente, a voulu y remplacer le parlé par des récitatifs : mais il s'est arrêté assez tôt, dans ce travail, ce qui tendrait à faire supposer que la reprise projetée a peut-être eu lieu sans *récitatifs*. En tout cas, c'est là un travail insignifiant : car il s'est borné au récitatif *secco*, et le beau récitatif accompagné qui occupe le n° 14 dans la partition fait sûrement partie de la rédaction primitive. Il faut ajouter que, en même temps qu'il a intercalé ces récitatifs entre ses airs, dans sa partition, Mozart a transposé le rôle de Colas pour une voix d'alto.

75. — *Salzbourg, octobre* 1769.

Missa en ut, pour quatre voix, deux violons, alto, trompettes, timbales, orgue et basse.

K. 66.
Ms. à Berlin.



I. *Kyrie : Adagio et allegro.*

II. *Gloria : Allegro moderato ; Andante grazioso* en *fa* (*Laudamus te*); *Adagio* (*Gratias*) ; *Un poco andante* en *sol* (*Domine deus*) ; *Un poco adagio* en *sol mineur* (*Qui tollis*) ; *Andante ma un poco allegro* en *fa* (*Quoniam tu solus*); *Allegro* (*Cum sancto Spiritu*).

III. *Credo : Molto allegro ; Adagio* en *fa* (*Et incarnatus*) ; *Adagio* en *ut mineur* (*Crucifixus*); *Molto allegro* (*Et resurrexit*) ; *Andante* en *sol* (*Et in Spiritum*); *Moderato* (*Et unam sanctam*); *Allegro* (*Et vitam*).

IV. *Sanctus : Adagio et allegro* (*Pleni sunt*). *Allegro moderato* en *sol* (*Benedictus*) et *Allegro* (*Hosanna*).

V. *Agnus : Allegro moderato* et *Allegro* (*Dona nobis*).

Cette messe, dont l'autographe porte l'inscription : *Di Wolf. Mozart*, 1769, *in octobre*, a été composée pour la première messe d'un ami des Mozart, le P. Dominique Hagenauer. Mozart l'a remaniée dans la suite, et y a joint des parties de hautbois et de cor (probablement à Salzbourg en 1776, bien que, d'après une lettre de Léopold Mozart, la messe ait été chantée aussi à Vienne en 1773).

Cette messe, étant une « messe solennelle », devait nécessairement avoir une allure plus ample et un caractère plus brillant que les deux précédentes, qui étaient des messes brèves : mais cette différence de genre ne suffit pas à expliquer l'énorme différence de nature qui sépare la présente messe de celle de 1768, et même encore de celle de janvier 1769. Ce que cette dernière ne faisait encore qu'annoncer timidement, la rupture complète avec les vieilles traditions locales de musique religieuse, la soumission définitive de celle-ci à l'esprit de l'opéra et de la symphonie, tout cela nous apparaît désormais avec une évidence parfaite, et la messe n° 75 est déjà conforme au type des messes suivantes de Mozart. Chacune des cinq parties de la messe reste, naturellement, divisée en plusieurs morceaux : mais non seulement ceux-ci ont déjà une organisation intérieure, avec reprises modulées d'un même

sujet, etc. : souvent aussi nous sentons que Mozart tâche déjà à unir entre eux les morceaux d'une même partie de la messe, soit en reprenant les mêmes chants, ou en accompagnant des chants différents par de mêmes traits ou figures d'orchestre.

Le contrepoint, décidément, se sépare des passages homophones, et déjà même avec une tendance à devenir, à la fois, plus rare et plus orné. Au recueillement simple des messes précédentes succède une préoccupation continue de l'effet dramatique : les sentiments exprimés sont déjà tout pareils à ceux de la musique d'opéra, ou plutôt d'opéra-comique, car la messe est toute parsemée de *soli* et d'airs qui font songer aux petits opéras italiens et français. Mais surtout le trait distinctif de cette messe est la prédominance de l'orchestre sur le chant. Sauf pour les passages en contrepoint, où l'orchestre se borne encore parfois à doubler le chant, son rôle devient d'une liberté et d'une importance extrêmes ; il ne se réduit plus à accompagner le chant, comme dans la messe précédente : maintes fois c'est lui qui chante vraiment, qui donne aux morceaux leur signification et leur interêt. Il y a là, manifestement, un défaut qui résulte de l'éducation tout instrumentale de Mozart en 1769 ; et le voyage d'Italie viendra fort heureusement rappeler à l'enfant les droits du chant, sauf d'ailleurs pour lui à garder longtemps encore ce qu'on pourrait appeler une conception instrumentale de la musique, et à traiter les voix un peu à la manière des parties d'orchestre.

Avec tout cela, cette messe est presque toujours trop longue, en comparaison de son contenu. Elle abonde en passages qui révèlent un élève ; et ses deux fugues, notamment, sont de véritables *devoirs*, d'ailleurs corrects et même assez adroits.

Le *Kyrie*, comme dans les messes précédentes, se divise en deux parties : un *adagio* et un *allegro*, toutes deux d'un chant homophone, avec un accompagnement figuré des violons. Mais tandis que l'*adagio* n'est qu'une façon de prélude, d'ailleurs très solennel à la fois et recueilli, l'*allegro* suivant est déjà morcelé, avec des épisodes d'un goût tout profane. Le passage précédant le *Christe*, notamment, et le dernier retour du *Christe* lui-même donnent lieu à des *soli* d'une allure bien gauche, accompagnés par l'orchestre sur un rythme de valse. Notons, d'autre part, dans l'accompagnement, une véritable coupe de morceau symphonique, avec deux sujets distincts dont le premier, ensuite, est repris à la dominante tandis que l'autre revient dans le ton principal.

Dans le *Gloria*, les premières paroles chantées par le chœur, *Gloria in excelsis*, et formant de nouveau une sorte de prélude, sont suivies d'un duo en *fa*, *andante grazioso*, entre le soprano et l'alto, qui est un véritable duo d'opéra-comique. Puis vient un *adagio* (*Gratias*), traité en imitations, avec un accompagnement très travaillé des violons. Le *Domine Deus* est un air de ténor en *sol*, d'un caractère également tout profane. Le *Qui tollis* a la forme d'un chœur *adagio* (en *sol mineur*) : mais toute son expression se concentre dans la modulation continue, à l'orchestre, d'un trait de violon en doubles croches et d'une figure caractéristique de l'alto. Après quoi vient de nouveau un air d'opéra : *Quoniam tu solus* (en *fa*) chanté par le soprano avec un long trait vocalisé, qui atteste

bien l'éducation tout instrumentale de l'enfant et le *Gloria* se termine par une longue fugue sur un thème scolastique.

Dans les airs et le duo, l'accompagnement est tout à fait celui des airs d'opéra. Dans les ensembles, les passages en contrepoint sont toujours doublés par l'orchestre, et se distinguent ainsi plus vivement encore des passages homophones où, aussitôt, Mozart recommence a produire de véritables petits morceaux symphoniques, indépendants du chant, et souvent supérieurs à lui en importance. Observons encore que l'alto, dans cet accompagnement, est souvent d'une liberté qui continue de nous montrer l'intérêt témoigné alors par Mozart à cet instrument.

Dans le *Credo* (qui commence au *Patrem omnipotentem*), le rôle de l'orchestre est plus important encore que dans les parties précédentes. Sauf les morceaux épisodiques, traités en *soli* ou en duos, et la fugue finale, tout ce grand *Credo* est accompagné d'une même figure de violons, se poursuivant avec des modulations parfois très expressives. L' *Et incarnatus* (en *fa*) est une sorte de duo entre les deux voix supérieures et les deux autres, d'ailleurs composé comme un *andante* de symphonie. L'*Et resurrexit*, écrit deux fois par Mozart, rappelle, sous sa forme définitive, le premier chœur du *Credo*, avec un chant homophone de même espèce, sous la même figure d'accompagnement. L'*Et in Spiritum* est un solo de soprano (en *sol*), après lequel l'orchestre reprend une troisième fois l'entrée du *Credo*, sous un chant homophone qui rappelle également celui de début : mais bientôt, à l'*Et expecto*, le chant homophone est remplacé par un contrepoint que l'orchestre, cette fois, au lieu de le doubler, accompagne librement ; et il y a même des passages du grand *fugato* final où déjà l'orchestre ajoute aux voix des figures nouvelles d'accompagnement, au lieu de se borner à doubler le chœur. Ce *fugato* est d'ailleurs moins scolastique et plus personnel que la grande fugue du *Gloria*, mais avec un travail beaucoup moins poussé.

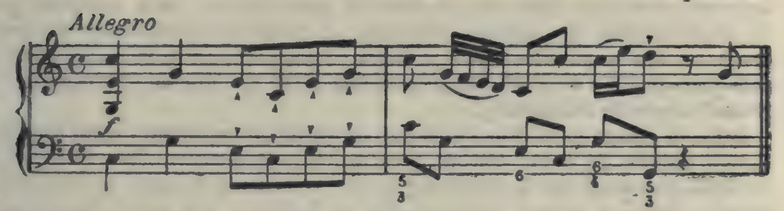
Le *Sanctus* débute par un prélude lent que suit un *allegro* assez contrepointé, mais moins encore que l'*Hosanna*, qui révèle un travail particulièrement approfondi. Le *Benedictus*, lui aussi, est en contrepoint, avec un accompagnement libre de l'orchestre : il est suivi d'une reprise de l'*Hosanna*. Tout ce *Sanctus* a déjà une originalité très marquée : on sent que Mozart, à mesure qu'il avance dans sa messe, acquiert plus de maîtrise et de liberté. Pareillement l'*Agnus Dei*, avec son style à la fois savant et fleuri, révèle un progrès technique considérable ; le *Dona nobis*, en particulier, toujours d'un caractère instrumental et profane, module constamment une figure très chantante, et avec une grande richesse d'invention harmonique. L'orchestration même, dans cet *Agnus Dei*, tout en restant toujours indépendante du chant, semble mettre plus de discrétion à l'accompagner. Les deux violons s'y opposent volontiers au groupe des altos et des basses, toujours avec une importance extrême attribuée à la partie des altos.

Ajoutons enfin que, dans le *Sanctus* et l'*Agnus*, Mozart resserre beaucoup plus le contraste des *soli* et des *tutti*, établissant entre eux une alternance presque régulière, au lieu des grands épisodes que formaient les *soli* parmi les ensembles des morceaux précédents.

76. — *Salzbourg, fin de* 1769.

Te Deum en ut, pour quatre voix, deux violons, basse et orgue.

K. 141.
Ms. perdu.



Te Deum : allegro. — Te ergo : adagio. — Æterna fac : allegro, — In te Domine : allegro (fugato).

Aucun document ne nous renseigne sur la date de ce *Te Deum*, dont le manuscrit est perdu : mais son écriture musicale est si voisine de celle de la messe en *ut* d'octobre 1769 que la date de sa composition doit avoir été toute proche de celle-là. En tout cas, Mozart a écrit ce *Te Deum* avant son premier séjour en Italie : car non seulement aucune lettre de son père ni de lui-même n'en fait mention, mais nous verrons, par une lettre de Mozart en août 1770, que, depuis son arrivée en Italie, l'enfant aura composé des symphonies, des airs, « et un motet » dont nous savons qu'il consiste en un offertoire n° 80, écrit en février 1770 pour un jeune castrat milanais. D'autre part, il n'est guère probable que l'enfant ait composé son *Te Deum* après cette date de juillet 1770, car son style religieux a subi, dès lors, une transformation complète; et Mozart, notamment, a adopté une nouvelle habitude italienne dont nous parlera le voyageur Burney, l'habitude de commencer tous les morceaux de chant religieux par une longue « symphonie » ou introduction d'orchestre, tandis que le *Te Deum*, de même que la messe salzbourgeoise d'octobre 1769 (et aussi le motet milanais de février 1770), fait encore commencer le chant dès la première mesure.

Il ne nous a pas été possible, malheureusement, de découvrir la destination de ce *Te Deum*. Une tradition veut que Mozart l'ait écrit à la demande de l'impératrice Marie-Thérèse : mais c'est là une de ces nombreuses légendes qui ne reposent sur aucun fondement historique. D'autre part, nous savons que Michel Haydn, à Salzbourg en 1770, a composé pareillement un *Te Deum* : peut-être y avait-il, tous les ans, un certain anniversaire que l'usage était de célébrer par un chant de cette espèce ? En tout cas, l'orchestration très réduite du *Te Deum* de Mozart, écrit simplement pour deux violons, — et qui même, presque toujours, se doublent l'un l'autre, comme dans la messe d'octobre 1769, — semble indiquer que le morceau a été composé pour une des petites églises conventuelles de Salzbourg.

Quoi qu'il en soit, le style du *Te Deum*, comme nous l'avons dit, se rattache directement à celui de la messe salzbourgeoise n° 75. Tout de

même que dans cette messe, les chœurs du *Te Deum* sont accompagnés par des traits de violon, et qui, ici, ne s'arrêtent même plus pendant le *fugato* final. D'autre part, le chant, sauf dans ce *fugato*, apparaît encore plus volontiers homophone que dans la messe, avec à peine quelques petites imitations épisodiques : mais ce chant a tout ensemble une allure plus mélodique et une portée plus religieuse, qui suffiraient à nous prouver une date de composition postérieure ; sans compter que les modulations, également, attestent un progrès considérable dans la pratique des ensembles vocaux. Sous ce rapport, le *Te Deum* est même déjà plus proche de l'offertoire milanais n° 80 de février 1770 que de la grand'messe de Salzbourg.

Enfin la coupe générale du motet reproduit exactement celle de plusieurs autres *Te Deum* contemporains, et notamment d'un très beau *Te Deum* composé par Joseph Haydn en 1767. Chez Mozart comme chez Haydn, l'*allegro* initial, très simple et brillant, est suivi d'un court *adagio* mineur au *Te ergo quæsumus;* après quoi l'*allegro* reprend aux mots : *Æterna fac cum sanctis tuis*, et se poursuit désormais jusqu'à l'*In te Domine speravi*, où commence une sorte de finale traité en contrepoint. Mais au lieu de la grande fugue que Joseph Haydn a composée en cet endroit, le petit Mozart, lui, se borne à écrire un simple *fugato* sur deux sujets, assez court, et d'un caractère à la fois chantant et superficiel.

Tout compte fait, ce *Te Deum* est encore un devoir d'élève, comme la grand'messe n° 75, mais déjà beaucoup plus sûr et moins inégal. Ajoutons que les paroles du texte, jusqu'au *fugato* final, sont chantées sans aucune répétition de mots, avec un effort sensible à y adapter de proche en proche l'expression musicale, et que les chœurs, au contraire de la messe de 1769, ne sont jamais coupés de *soli*.



MOZART A VÉRONE, EN DÉCEMBRE 1769,

D'après un portrait anonyme.

(Autrefois à Vienne, collection Sonnleithner.)

DOUZIÈME PÉRIODE

LE PREMIER SÉJOUR EN ITALIE

1. — L'ACCLIMATATION

(11 DÉCEMBRE 1769-15-MARS 1770)

Le premier séjour de Mozart en Italie a duré du 11 décembre 1769 au 28 mars 1771 : mais on comprendra sans peine qu'une période aussi longue et aussi importante du développement artistique du jeune garçon n'ait pu manquer de se diviser en plusieurs moments distincts, et dont chacun, pour nous révéler sa véritable signification, devra être considéré séparément. En fait, on peut répartir ce séjour de Mozart en quatre sections : l'une, depuis le départ de Salzbourg jusqu'au premier départ de Milan, nous fait voir l'enfant occupé à prendre contact avec un milieu et un art nouveaux ; la seconde, renfermant les séjours à Florence, à Rome, à Naples, et l'arrivée à Bologne (jusque vers le 15 juillet 1770), nous le montre déjà pleinement acclimaté à l'atmosphère italienne du temps, et produisant les œuvres les plus exactement semblables qu'il ait produites jamais à celles de la plupart des compositeurs italiens de son temps. Mais voici que son séjour à Bologne, et la connaissance qu'il y fait du savant P. Martini, viennent changer tout à coup la direction de sa pensée musicale, et le transforment pour quelques mois en un contrapuntiste à la manière ancienne ; et lorsque, ensuite, de retour à Milan, il retrouve le milieu et les occupations des périodes qui ont précédé son séjour à Bologne, l'empreinte que lui a laissée ce séjour persiste, chez lui, et donne à ses œuvres un caractère sensiblement différent de celui qu'elles ont eu avant qu'il eût reçu les leçons du grand théoricien bolonais, — sans compter que l'obligation d'écrire un grand *opera seria* pour l'hiver de 1770-71 contribue encore à modifier et à enrichir son expérience professionnelle.

Ainsi nous allons avoir à étudier quatre périodes successives ; et pour chacune d'elles nous aurons d'abord, ainsi que nous l'avons fait dans tous les chapitres antérieurs, à citer, d'après les lettres du

père, — auxquelles se joindront désormais les lettres de Mozart lui-même, — et d'après d'autres documents contemporains, tous les faits qui, d'une manière quelconque, se rapporteront à l'éducation ou à la production musicales du jeune Mozart.

Le lendemain du départ, l'enfant adresse à sa sœur, de l'étape de Wirgel, un billet d'ailleurs sans intérêt pour nous, mais qui est tout écrit en italien, ce qui nous montre que le petit Mozart a dû, pendant les mois qui ont précédé, s'exercer à la pratique de cette langue. Et il faut noter encore, dans ce billet et dans les suivants, l'expression du ravissement profond que le petit éprouvait à faire le voyage. « Il est bien gai de voyager ! » lisons-nous dans le billet du 12 décembre ; et, dans un autre, quelques jours après : « Mon cœur est tout ravi de joie, tant je m'amuse à voyager ! »

Léopold Mozart, cette fois, est parti seul avec son fils ; et c'est désormais à la mère et à la sœur que seront adressées les lettres des deux voyageurs, ce qui leur permettra d'être plus riches en précieux détails biographiques que les lettres écrites, jusqu'alors, aux Hagenauer.

D'Inspruck, le 17 décembre, Léopold écrit que, « après avoir été très bien accueillis par le comte Spaur, ils ont été invités à un concert organisé chez le comte Künigl, où Wolfgang a reçu en cadeau un très beau concerto qu'il avait joué à première vue ».

De Vérone, le 7 janvier 1770, il rapporte que, pendant leur passage à Roveredo, Wolfgang a pris part à un concert chez le baron Todeschi, et, le lendemain, devant une foule énorme, a joué sur l'orgue de l'église principale. « A Vérone, l'aristocratie locale n'a pu organiser un concert pour nous que sept jours après notre arrivée, parce que, chaque soir, on donne l'opéra. » Mais Wolfgang s'est exhibé dans toutes les grandes maisons de la ville, et a joué de l'orgue dans plusieurs églises. Pendant leur séjour à Vérone, ils ont eu constamment pour compagnon le violoniste Locatelli.

Le même jour, Wolfgang écrivait à sa sœur : « Nous entendons toujours ici un opéra intitulé *Ruggiero*. Oronte, le père de Bradamante, est un prince ; son rôle est tenu par le signor Afferi, bon chanteur baryton, mais bien forcé quant il siffle en fausset, et cependant pas autant que Tibaldi à Vienne. Bradamante, amoureuse de Roger (et qui devrait épouser Léon, mais ne le veut pas), est jouée par une pauvre baronne, qui a eu un grand malheur que je ne connais pas, et qui chante sous un faux nom ; elle a une voix passable et sa figure ne serait pas mal, mais elle détonne comme le diable. Roger, un riche prince amoureux de Bradamante, est un *musico* (castrat). Il chante un peu à la manière de Manzuoli, avec une très belle et forte voix, bien qu'il ait déjà cinquante-cinq ans ; et il a un gosier très agile. La femme d'Afferi a une voix très belle : mais on fait tant

de bruit, au théâtre, qu'on ne l'entend pas. Le rôle d'Irène est tenu par une sœur de Lolli, le grand violoniste, que nous avons entendu à Vienne ; elle a une voix rauque et chante toujours un quart d'heure trop tôt ou trop tard... Entre chaque acte, il y a un ballet. Il s'y trouve un habile danseur, appelé M. Rœsler, qui est allemand et danse très bien. L'avant dernière fois que nous sommes allés à l'opéra, nous l'avons fait monter dans notre loge de balcon... A propos, tout est en masques, ces jours-ci. »

De Mantoue, le 11 janvier, Léopold envoie à sa femme un article de journal sur Wolfgang « où il y a deux erreurs : car le garçon y est traité de *maître de chapelle en exercice,* et on lui donne 14 ans au lieu de 13 ». Il envoie aussi des vers italiens écrits en l'honneur de l'enfant, et affirme que « les poètes, à Vérone, ont rivalisé à chanter ses louanges ».

De Milan, le 26 janvier, il écrit : « Le 16 de ce mois, à Mantoue, dans la salle de l'*Academia Filarmonica*, nous avons été invités au concert hebdomadaire... La foule des auditeurs, les rappels, les applaudissements, l'enthousiasme général, je ne saurais te les décrire. »

Lettre de Wolfgang à sa sœur, de Milan, le même jour : « Juste avant de recevoir ta lettre, j'ai composé un air du *Demetrio* (de Métastase), qui commence ainsi :

Misero tu non sei ;
Tu spieghi il tuo dolore.

« L'opéra, à Mantoue, était très beau. On y a joué ce même *Demetrio*. La *prima donna* chante bien, mais ne fait pas assez de mouvements. La *seconda donna* a l'air d'un grenadier ; sa voix est trop forte, mais, en vérité, elle ne chante pas mal. Le *musico primo uomo* chante bien, mais d'une voix inégale. Il s'appelle Caselli. Le *secondo uomo* est déjà vieux et ne me plaît pas. Le ténor se nomme Ottini : il ne chante pas mal, mais ne soutient pas le son, de même que tous les ténors italiens ; il est notre excellent ami... Le *primo ballerino* et la *prima ballerina* sont très bons. L'orchestre n'est pas mauvais. — A Crémone, l'orchestre est bon, et le premier violon s'appelle Spagnoletta. La *prima donna* n'est pas mauvaise, mais ne chante pas aussi bien qu'elle joue. Elle est la femme d'un violoniste qui joue dans l'orchestre de l'opéra, et se nomme Masci. L'opéra que nous avons entendu s'appelait la *Clementa di Tito*. Le *musico primo uomo,* Cicognani, avait une jolie voix et un beau *cantabile*... Il y avait là une danseuse qui a très bien dansé... De Milan je ne puis encore t'écrire presque rien : car nous n'avons pas encore été à l'opéra. On nous a dit que l'opéra qu'on jouait n'avait pas réussi. Le *primo uomo* Aprile chante bien, et a une belle voix égale : nous

l'avons entendu dans une église où il y avait une grande fête. Mme Piccinelli, qui a chanté dans notre concert à Paris, chante ici à l'opéra... L'opéra en question s'appelle *Didone abbandonata*, et va bientôt cesser d'être représenté. Le signor Piccinni, qui est chargé d'écrire le prochain opéra, est ici. On m'a dit que son opéra s'appelait *Cesare in Egitto*. »

Lettre de Léopold Mozart, à Milan, le 3 février : « Nous avons assisté, hier, à la répétition générale du nouvel opéra, *Cesare in Egitto*, qui est bon ; nous avons vu le *maestro* Piccinni ainsi que Mme Piccinelli et nous avons causé avec eux. Notre Wolfgang ne peut pas vous écrire aujoud'hui parce qu'il est en train de composer deux motets latins pour deux castrats, dont l'un à quinze ans, l'autre seize. Ces jeunes gens l'ont prié de leur composer des motets ; et il n'a pas pu le leur refuser, parce qu'ils sont ses camarades, et chantent très bien. »

Lettre de Léopold, à Milan, le 10 février : « Le comte Firmian (gouverneur de la Lombardie) commence à aller mieux et nous a invités à sa table. Après le repas, il a fait cadeau à Wolfgang des 9 volumes des œuvres de Métastase, dans la plus belle édition, celle de Turin. Tu peux imaginer combien Wolfgang est content d'un tel cadeau. Le comte est extrêmement touché de l'adresse de Wolfgang ; et il me faudrait trop de temps pour te raconter comment notre garçon, en présence du *maestro* Sammartini et d'un grand nombre des gens les plus habiles, a été mis à toute sorte d'épreuves, et comment il a étonné tout le monde. Au reste, tu sais suffisamment de quelle manière les choses se passent, dans ces cas-là. Nous avons eu l'occasion d'entendre ici beaucoup de musique d'église ; hier, par exemple, nous avons assisté au *Requiem* pour le marquis Litta. Le *Dies iræ* de cet office a duré environ trois quarts d'heure... Dans les églises d'ici, tout consiste dans la musique et dans le luxe de la décoration : pour la vraie piété, c'est l'abandon le plus affreux. »

Lettre de Léopold, à Milan, le 17 février : « Demain le duc et la princesse de Modène doivent venir chez le comte Firmian, pour entendre Wolfgang. Le soir, nous irons au gala de l'Opéra, où il y aura un bal après la reprentation... Vendredi prochain, il y aura un concert pour tout le public : nous verrons alors ce qui en résultera ; mais on ne peut pas compter sur de grosses recettes en Italie. Le seul plaisir est que, ici, on est plus curieux que chez nous, et que les Italiens savent reconnaître ce que vaut Wolfgang. »

Lettre de Léopold, à Milan, le mardi gras 1770 : « Notre concert a eu lieu vendredi : il s'est passé comme ceux des autres endroits... Dans la seconde semaine du Carême, nous comptons quitter Milan pour nous rendre à Parme. La semaine prochaine, le comte Firmian veut encore donner une grande *académie*, chez lui, pour les dames... Le malheur arrivé à M. Amann, que tu m'as rapporté, a coûté beau-

coup de larmes à notre Wolfgang : tu sais combien il est sensible, et toujours prêt à s'émouvoir. » A cette lettre, l'enfant ajoute qu'il « ne peut pas écrire, étant tout étourdi à force d'occupations ».

Le 3 mars, au contraire, l'enfant écrit longuement à sa sœur : « Je crois bien que nous sommes allés six ou sept fois à l'Opéra ; nous sommes allés aussi aux *feste di ballo* qui, comme à Vienne, commencent après l'opéra, mais avec cette différence que, à Vienne, les danses se font plus en ordre. Nous avons également assisté à la *facchinata* : c'est une mascarade où les gens se déguisent en *facchini*, ou en valets, avec quatre ou six chœurs de trompettes et timbales, comme aussi quelques chœurs de violons et autres instruments. »

Lettre de Léopold, à Milan, le 13 mars : « Pour le concert qui a eu lieu hier chez le comte Firmian, Wolfgang a eu à composer trois airs et un récitatif pour les violons, (c'est-à-dire avec accompagnement obligé)... et voici que, entre aujourd'hui et demain, une grosse affaire va se décider ! On veut, en effet, que Wolfgang soit chargé de composer le premier opéra pour Noël prochain. Nous aurons bien de la peine à parvenir à Rome pour la semaine sainte : tu sais que Rome est l'endroit où il est indispensable de séjourner. Puis nous irons à Naples ; et cette ville est si importante à notre point de vue que, dans le cas où un contrat ne nous rappellera pas à Milan pour écrire l'opéra, il se peut qu'une occasion nous retienne là-bas tout l'hiver prochain. Que si le contrat est signé, on nous enverra le livret de l'opéra, afin que Wolfgang puisse penser à la chose un peu d'avance ; et alors nous reviendrons à Milan ; et comme le compositeur n'est tenu de rester sur place que jusqu'au jour où l'opéra est en scène, nous pourrons ensuite rentrer à Salzbourg, en passant par Venise... Demain, nous avons un dîner d'adieux chez le comte Firmian, qui va nous pourvoir de lettres pour Parme, Florence, Rome, et Naples. »

Enfin les lettres suivantes des deux voyageurs, écrites durant leurs étapes ultérieures, contiennent divers passages se rapportant encore à notre première période. De Bologne, le 24 mars 1770, le père écrit que le contrat pour l'opéra de Wolfgang à Milan est décidément signé. « L'opéra devra être prêt pour la Noël. Il faudra que les récitatifs soient envoyés à Milan en octobre, et que nous arrivions nous mêmes à Milan dès le 1er novembre, pour que Wolfgang écrive les airs. Les *prima* et *seconda donna* seront la signora Gabrielli et sa sœur ; le ténor, le signor Ettore ; les autres rôles ne sont pas encore distribués. » Wolfgang, de son côté, écrit à sa sœur : « Je t'enverrai, à la première occasion, un menuet dansé au théâtre de Milan par M. Pick et que tout le monde, ensuite, a dansé au bal. Je te l'enverrai simplement pour que tu voies comme les gens d'ici dansent lentement. Le menuet en lui-même, d'ailleurs, est très beau. Naturellement, il vient de Vienne, et doit avoir été écrit, en consé-

quence, par Teller ou par Starzer. Il a beaucoup de notes. Pourquoi? Parce que c'est un menuet de théâtre, qui va lentement. Mais le fait est que les menuets de Milan, ou plutôt tous les menuets italiens, ont beaucoup de notes et durent longtemps. Par exemple, la première partie a seize mesures, et la seconde en a vingt, ou même jusqu'à vingt-quatre. »

De Rome, le 21 avril 1770, Wolfgang écrit à sa sœur : « Manzuoli est en train de négocier avec les Milanais, pour chanter dans mon opéra. Et c'est en vue de cela que, à Florence, il m'a chanté quatre ou cinq airs, dont quelques-uns de moi, que j'ai été obligé de composer à Milan, parce que l'on n'y avait rien entendu de moi en fait de théâtre, et que j'ai voulu faire voir par là que j'étais capable d'écrire un opéra. »

Et il convient encore de citer ici ce passage d'une lettre de Wolfgang écrite de Bologne, le 4 août 1770 : « J'ai déjà composé quatre symphonies italiennes, sans compter les airs, dont j'ai fait certainement au moins cinq ou six, et puis aussi un motet. »

A ces renseignements du père, la sœur de Mozart, qui, cette fois, n'a point fait partie du voyage, n'ajoute absolument qu'un seul détail, mais très important pour nous, car il doit reposer, comme le reste de sa relation du voyage, sur une lettre de son père ou de son frère : elle nous dit que, pendant son premier séjour à Milan « l'enfant a composé différents airs et symphonies », tandis que les lettres datées de Milan qui nous sont parvenues ne font mention que des airs.

Quant aux autres sources d'information, nous devons avouer qu'elles sont extrêmement rares, sur ce début comme sur toute la suite du grand séjour de Mozart en Italie, ce sujet n'ayant encore jamais été étudié avec le soin qu'il mériterait. Le peu que nous savons, en dehors de ce que nous apprennent les lettres des deux voyageurs, nous le savons par Nissen, qui a retrouvé plusieurs documents précieux parmi les papiers de famille des Mozart. C'est ainsi que nous connaissons trois articles de journaux, d'Inspruck, de Vérone, et de Mantoue, rendant compte des concerts où l'enfant a pris part : et sans doute on n'aurait pas de peine à en découvrir d'autres encore, par exemple dans les journaux et chroniques de Milan.

Le journal d'Inspruck, à la date du 18 décembre 1769, dit seulement que le petit Mozart « a donné les plus belles preuves de son habileté extraordinaire ». Plus instructif est l'article de Vérone, du 9 janvier 1770. Nous y lisons notamment : « En présence d'une élite d'artistes, le jeune garçon nous a fait entendre, d'abord, une très belle symphonie de sa composition, qui a mérité l'applaudissement de tous. Il a ensuite remarquablement joué, à première vue, un concerto de clavecin, ainsi que d'autres sonates inconnues pour lui. Après quoi, sur quatre vers qu'on lui a montrés, il a improvisé un air d'un goût excellent. On lui a ensuite proposé un sujet et un finale

sur lesquels il a admirablement concerté, d'après les meilleures lois de l'art. Il a déchiffré parfaitement, à première vue, un *trio* de Boccherini. Enfin il a été très bien composé en partition une idée qu'un de nos musiciens lui avait donnée sur le violon. En un mot, ayant été exposé aux épreuves les plus difficiles, il les a toutes surmontées avec une valeur merveilleuse. »

L'article de Mantoue, quelques jours après, n'est pas moins explicite. « Le 16 janvier, au *concert philharmonique hebdomadaire*, le jeune Mozart a joué, en plus de deux symphonies de sa composition dont l'une commençait le concert et dont l'autre le terminait, des concertos, des sonates, et celles-ci avec les plus belles variations, comme, par exemple, quand il a répété une sonate dans plusieurs tons différents. Il a chanté à première vue un air, sur des vers inconnus pour lui, et avec l'accompagnement convenable. Le chef d'orchestre lui a proposé deux idées sur son violon ; aussitôt il a composé, sur elles, deux sonates. On lui a également soumis la partie de violon d'une symphonie, et il a sur-le-champ composé les autres parties. Mais ce qui doit être le plus admiré, c'est qu'il a composé aussi une fugue, sur un thème très simple qu'on lui avait soumis, l'a développée avec une grande maîtrise harmonique, et l'a résolue si aisément que tout le monde en a été émerveillé. Tout cela, il l'a produit sur le clavecin : et enfin il a encore joué sur le violon un *trio* d'un maître très célèbre. »

Les mêmes renseignements nous sont fournis par le programme imprimé dudit concert, dont voici les divers numéros : 1° *Symphonie* de Mozart ; 2° Concerto de clavecin déchiffré par lui à première vue ; 3° Air d'un maître italien ; 4° Sonate de clavecin déchiffrée par Mozart avec des variations de son crû et répétée ensuite dans un autre ton ; 5° Concerto de violon d'un autre maître ; 6° Air improvisé et chanté par Mozart, avec l'accompagnement exécuté au clavecin, sur des paroles qu'on venait de faire expressément pour lui ; 7° Autre sonate de clavecin composée et exécutée par Mozart sur un motif musical que lui avait proposé, à l'improviste, le premier violon ; 8° Air d'un autre maître ; 9° Concerto de hautbois d'un autre maître ; 10° Fugue composée et exécutée par Mozart au clavecin sur un thème présenté à première vue ; 11° *Symphonie* composée par Mozart sur une seule partie de violon qui lui était soumise, et réalisée par lui au clavecin ; 12° Duo chanté par des artistes locaux ; 13° *Trio*, où Mozart a déchiffré la partie de violon ; 14° *Symphonie* finale de Mozart.

Enfin nous possédons une lettre écrite, de Vérone, le 22 avril 1770, à la mère de Mozart, par un riche amateur véronais, Pietro Lugiati, qui, durant le séjour de Mozart dans sa ville, a fait peindre son portrait par un artiste local, — portrait d'ailleurs charmant et où le peintre a pris la peine de figurer, au-dessus d'un clavecin, une page

entière de musique écrite, extrêmement nette et lisible ; mais dont le style diffère trop de celui de Mozart pour que ce morceau de clavecin puisse lui être attribué. Le morceau était, évidemment, une composition de Lugiati, que l'enfant aura jouée pour complaire à son protecteur : car celui-ci, dans sa lettre susdite, nous révèle qu'il cultive la musique à ses moments perdus. Et cette lettre contient encore le très curieux passage suivant : « Je profite de cette occasion pour remplir une promesse faite à votre fils en vous renvoyant deux morceaux de musique que votre fils m'a vendus pendant qu'il demeurait chez moi, et que j'ai fait recopier, afin qu'il puisse, lui-même, en jouir, et s'en servir pleinement. »

De tous ces faits que nous venons d'exposer se dégagent, d'abord, deux conclusions générales, dont l'une est que Mozart, presque dès le jour de son arrivée en Italie, a eu l'occasion d'entrer en contact familier avec la musique italienne de son temps, tandis que l'autre est que, de plus en plus, sous l'influence de son milieu nouveau, il a été attiré par la musique de théâtre et de chant, au détriment de cette musique instrumentale qui avait été sa principale occupation jusqu'alors.

Lui-même, dans ses lettres, ne nous parle absolument que des opéras qu'il a entendus. Parmi ces opéras, celui qu'il a connu à Vérone était le *Ruggiero* de Hasse ; et tout porte à croire que le *Demetrio* de Mantoue et la *Clemenza di Tito* de Crémone étaient également ceux de ce maître, dont la gloire régnait encore sans partage sur les scènes d'Italie. A Milan, le *Cesare in Egitto* dont les Mozart ont entendu la répétition générale était une œuvre nouvelle de Piccinni. Quant à la *Didone abandonnata* dont Wolfgang écrit « qu'elle n'a pas eu de succès » et « va bientôt disparaître de la scène », il s'agit sans aucun doute de l'opéra de Jommelli qui portait ce nom ; et le peu de succès de cet opéra n'a rien pour nous étonner, car nous savons que le vieux Jommelli, après son long séjour à Stuttgart, a fait à ses compatriotes l'effet de parler une langue « trop allemande » pour leur goût. Le roi du théâtre, à ce moment, c'était Hasse ; et déjà sa royauté même commençait à chanceler, pour être remplacée bientôt par celle d'un maître plus jeune, plus moderne, et plus parfaitement italien, l'agréable Piccinni : de telle sorte que c'est l'influence de ce maître que nous allons voir s'imposer, bientôt, au petit Mozart.

Mais avant d'étudier le style de l'air d'opéra italien, nous devons indiquer encore les autres occasions qu'ont eues les Mozart de faire connaissance avec la musique italienne. Ce que pouvait être le « très beau concerto de clavecin » que Wolfgang a déchiffré à Inspruck et dont le comte Künigl lui a fait cadeau, nous sommes hors d'état de le savoir ; et rien ne nous prouve que ce concerto ait été d'un Italien,

d'un Galuppi ou d'un Manfredini, plutôt que d'un maître allemand ou français. Mais les comptes rendus de Vérone et de Mantoue, ainsi que le programme du concert de Mantoue, nous offrent maintes preuves de la manière dont l'enfant s'est familiarisé avec l'art des maîtres italiens. Les « concertos » et « sonates » qu'il a déchiffrés ou transposés, dans ces concerts, étaient sûrement des œuvres italiennes, comme aussi les « airs, duos, trios, et concertos de violon et de hautbois » que nous trouvons inscrits au programme de Mantoue. Et l'article de Vérone, d'autre part, nous donne le nom de l'un de ces maîtres italiens qui remplissaient alors les programmes des concerts, comme Hasse et Piccinni remplissaient les théâtres. L'inépuisable Boccherini, dont l'article nous apprend que Mozart « a parfaitement déchiffré un trio », partageait en effet, à ce moment, surtout dans l'Italie du Nord, la suprématie de la musique instrumentale avec ce vieux Sammartini que les Mozart ont approché à Milan, et en présence duquel Léopold nous dit que son fils « a été mis à l'épreuve avec un succès merveilleux ». Boccherini et Sammartini, nous allons retrouver leurs traces, tout à l'heure, dans l'œuvre du jeune salzbourgeois italianisant. Enfin nous n'avons aucun détail précis sur la musique religieuse que l'enfant a pu entendre, à Milan comme au cours de son voyage jusqu'à cette ville : mais nous savons, par les lettres de Léopold, qu'il en a entendu beaucoup ; et de cela aussi nous aurons à indiquer la trace dans les compositions religieuses de cette première période italienne de la vie de Mozart.

Quant aux œuvres composées, durant cette période, par Mozart lui-même, les lettres qui nous sont parvenues ne font mention que d'œuvres vocales ; et bien que nous possédions quelques-unes des symphonies que sa sœur nous apprend qu'il a composées durant cette période, le caractère improvisé et facile de ces compositions s'accorde avec le témoignage des lettres pour nous affirmer la véritable révolution que l'arrivée en Italie a produite dans les préoccupations et les goûts de l'enfant. De jour en jour, celui-ci s'est désintéressé de cette musique instrumentale qui avait été jusqu'alors son élément propre, de même qu'elle était destinée à être toujours l'élément propre de tout l'art de sa race, pour se donner tout entier à la musique vocale, dont l'atmosphère italienne continuait à être imprégnée. Et, avant d'étudier le détail des leçons qu'avait à lui offrir l'Italie d'alors, nous devons constater que ses œuvres vocales de cette période nous révèlent, chez lui, un changement, — ou, si l'on veut un progrès, — considérable : dans ses airs de Milan et de Rome, ses motets, etc., nous découvrons une tendance manifeste à concevoir « vocalement » la musique vocale, au lieu d'en avoir la conception tout « instrumentale » que nous montrent ses œuvres précédentes et qui ne tardera pas à reparaître dans ses œuvres suivantes. Son âme, toujours prompte à de nouveaux enthousiasmes, est si profondément saisie

de la beauté des voix des chanteurs italiens qu'il fait de son mieux, lui-même, pour se représenter les voix comme absolument distinctes des autres instruments et supérieures à eux, comme ayant un idéal de beauté qui n'appartient qu'à elles, et aussi des règles et des procédés qui ne sont point ceux de la musique instrumentale.

L'enseignement particulier qu'il a retiré des œuvres italiennes entendues pendant cette période, nous aurons l'occasion de le définir de plus près lorsque nous rechercherons sa trace dans les diverses compositions du jeune homme. Ici, nous nous contenterons d'indiquer les lignes générales de la nouvelle esthétique que l'Italie lui a, dès l'abord, révélées.

Dans le domaine de l'opéra et de l'air, en premier lieu, nous avons dit déjà que la vogue de Piccinni et d'autres compositeurs de fraîche date était en train de se substituer à celle des maîtres de la génération antérieure. Sous les différences des écoles rivales de Naples, de Rome, de Venise, et de Milan, un même mouvement se faisait sentir, qui, tout en concentrant plus que jamais dans l'air toute la vie et tout l'intérêt des opéras, aspirait à varier et à alléger le genre de l'air. C'était le temps où, presque partout en Italie, le grand air prenait la forme du *demi da capo*, au lieu de répéter complètement la première partie après la seconde ; et déjà cette abréviation commençait à permettre l'introduction, dans la première partie des airs, d'un second sujet, équivalent à celui qui venait de s'installer décidément dans le morceau de sonate. En outre, sous l'influence de la vogue croissante de l'opéra bouffe, la coupe des airs de l'*opera seria* se diversifiait, adjoignant au grand air traditionnel, de plus en plus librement et abondamment, les coupes de l'*air à reprise variée* et de la *cavatine*. Le chant, lui aussi, se modifiait d'année en année. Il perdait la solennité et la raideur anciennes, pour devenir plus coulant, avec une ornementation moins fleurie, mais aussi moins monotone et moins également répartie sur toute la suite de l'air. L'accompagnement même se ressentait du goût nouveau. Non pas, certes, qu'il gagnât beaucoup en richesse ni en vraie valeur musicale ; et Mozart, à ce point de vue, fort heureusement, ne réussira jamais à réduire son orchestration au point où la réduisaient les Piccinni et les Sacchini. Mais, là encore, il y avait une tendance à introduire plus de variété, au moyen de petits effets d'instruments à vent, ou bien par un rôle plus important donné aux altos et aux basses. En un mot, le vieil opéra italien des Scarlatti, des Pergolèse, des Jommelli, et des Hasse faisait de son mieux pour se renouveler, et, toujours sous l'action de l'opéra bouffe, tâchait à secouer son emphase d'autrefois, sans que d'ailleurs ce progrès eût pour résultat de rendre l'expression plus vivante ni plus pathétique qu'elle l'avait été chez les maîtres incomparables de la génération antérieure.

Dans la musique d'église, le changement était plus rapide encore

et plus radical. Dans la plupart des centres musicaux italiens, le goût public avait définitivement signifié son congé au vieux style en contrepoint ; et le chant religieux avait pris l'allure à la fois profane et dramatique que nous avons indiquée déjà dans la grand'messe écrite à Salzbourg par Mozart en octobre 1769. Les fugues et passages en contrepoint étaient relégués à certains endroits des morceaux, pour laisser place, dans tout le reste, à un chant homophone qui prétendait à suivre et à traduire le sens des paroles. Déjà en 1767, dans la préface de son *Stabat*, le contrapuntiste florentin Ligniville raillait ce « goût moderne », qui ne voulait plus se passer de « trompettes et timbales ». Et une lettre, citée plus haut, de Léopold Mozart, nous apprend en outre qu'on aimait à faire durer longtemps l'exécution des chants religieux, désormais divisés en un grand nombre de parties séparées et contrastées [1].

Enfin, dans le domaine de la musique instrumentale, deux maîtres, comme nous l'avons dit, se partageaient la faveur du public milanais, — l'un déjà âgé et l'autre beaucoup plus jeune, mais tous deux appartenant à l'école nouvelle : Jean-Baptiste Sammartini et Louis Boccherini. Tous deux ont exercé sur le jeune Mozart une influence incontestable : mais tandis que l'influence de Boccherini paraît bien n'avoir jamais été que superficielle, et n'avoir consisté que dans la transmission à Mozart de certaines coupes de morceaux et de certains procédés d'écriture, il semble bien que le vieux Sammartini, dont Mozart a peut-être reçu directement les leçons, ait agi d'une façon plus profonde sur le cœur et l'esprit de l'enfant. Les symphonies italiennes de celui-ci et son premier quatuor, en effet, vont nous montrer l'imitation directe des œuvres toujours un peu faciles, mais pleines d'invention et souvent d'émotion, de l'un des maîtres les plus originaux de la musique instrumentale du XVIII[e] siècle. A quoi il convient d'ajouter que, dès le séjour de Mozart à Milan, Boccherini et Sammartini ont été bien loin d'être les deux seuls instrumentistes italiens dont l'enfant eût connu et utilisé les ouvrages. Il y avait par exemple, à Turin, un violoniste éminent, Pugnani, que les Mozart allaient bientôt connaître personnellement et dont les sonates, quatuors ou symphonies, devaient être exécutés couramment dans les concerts milanais ; pour ne point parler d'une foule d'autres compositeurs s'exerçant alors très honorablement dans tous les genres, sauf peut-être celui de la musique de clavecin, — car il semble bien

1. Le grand homme de la musique religieuse milanaise était encore, à cette date, le vieux Fioroni, maître de chapelle de la cathédrale, et dont on peut voir six gros recueils de Motets à notre Bibliothèque du Conservatoire. Mais sans doute son style aura déjà paru bien vieilli à nos deux voyageurs, malgré l'effort visible de Fioroni pour le rajeunir en y espaçant le contrepoint et en y prodiguant les ornements nouveaux. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de retrouver sur notre chemin ce Fioroni, dont Léopold Mozart nous apprendra, l'hiver suivant, qu'il est devenu son ami.

que les principaux clavecinistes italiens du temps se soient trouvés contraints, par le peu de goût de leurs compatriotes pour encourager leurs progrès, à émigrer vers d'autres pays, comme l'avaient fait naguère les Paradisi et les Galuppi, sans compter Dominico Scarlatti lui-même, et comme venait de faire à son tour le jeune Clementi. Mais en vérité tous ces dignes maîtres présentaient entre eux tant de traits communs, que le petit Mozart ne doit guère avoir pris la peine de s'enquérir beaucoup des nuances individuelles de chacun d'eux : tandis que la grande renommée de Boccherini et ce qu'on peut appeler hardiment le génie de Sammartini n'ont pu manquer de s'imposer à lui d'une façon beaucoup plus immédiate et active[1].

Nous étudierons plus en détail, à propos des compositions de Mozart, la forme et le contenu des symphonies italiennes du temps : et nous verrons avec quelle souplesse Mozart, très rapidement, est parvenu à en saisir et à s'en approprier tous les caractères. D'une manière générale, d'ailleurs, ces œuvres instrumentales italiennes et en particulier celles de l'école milanaise, — toute imprégnée de l'esprit viennois, — étaient loin de différer aussi complètement des œuvres allemandes qu'on est porté à le croire, au point de vue de leur signification et de leur valeur expressives : on pourrait même dire que, bien loin de ne viser qu'à l'amusement de l'oreille, elles avaient une portée, ou tout au moins une prétention expressive et poétique, pour le moins égale à celles de maintes œuvres instrumentales des autres écoles. Comparées aux symphonies d'un Chrétien Bach, ou d'un Wagenseil, les symphonies de G.-B. Sammartini nous font l'effet de traiter des sujets plus élevés, avec une préoccupation plus grande de l'émotion intime et de la passion toute pure. Mais l'infériorité trop évidente de ces œuvres italiennes tient à la pauvreté de leur instrumentation, comme aussi à la prépondérance excessive du chant sur l'élaboration musicale des idées. Tandis que, dans la musique allemande, le chant même se ressent des habitudes et du génie d'une race d'instrumentistes, on peut dire que toujours, chez les maîtres italiens de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, le souvenir de l'*opera seria* et de l'opéra bouffe se découvre jusque dans les œuvres instrumentales, s'y révélant à la fois par le choix des idées et par les procédés de leur mise en œuvre.

Et de tout cela résulte que Mozart, lui aussi, dès son arrivée en Italie, se prend de passion pour l'opéra, et acquiert une conception nouvelle de l'objet comme des moyens de son œuvre. Non seulement sa préoccupation de la musique vocale se traduit dans la nature de la plupart de ses travaux de cette période, airs d'opéra, motets, etc.; mais ses compositions instrumentales reflètent de plus en plus cette préoccupation, et tendent à perdre les remarquables qualités d'éla-

1. Sur cette influence de Sammartini, voyez encore p. 302.

boration symphonique que nous ont fait voir ses œuvres des périodes précédentes, pour devenir, en échange, plus mélodiques et d'une grâce plus chantante. Les sujets se multiplient, les contrastes s'accentuent, les répétitions de phrases, — pratique abandonnée depuis deux ans, — tendent à reparaître, le rôle des instruments à vent s'atténue, le contrepoint se réduit à de petites imitations épisodiques ; et sans cesse nous apercevons des traces directes de l'influence de l'opéra italien, que ce soit dans l'opposition des nuances du chant ou dans l'allongement des cadences finales. Et, pour agréables que soient les œuvres instrumentales de cette période et des deux suivantes, incontestablement elles marquent un temps d'arrêt, ou plutôt un recul, dans le développement du génie de Mozart : à moins de supposer, — ce qui d'ailleurs est infiniment vraisemblable, — qu'il n'ait pas été mauvais, pour l'enfant, de se trouver ainsi amené, pendant plus d'un an, à composer des œuvres d'un genre plus facile, plus simple, mieux à la portée d'un enfant, — des œuvres où la perfection pouvait être atteinte plus sûrement et avec moins d'effort. Le fait est, en tout cas, que lorsque Mozart, dès sa rentrée à Salzbourg, subira de nouveau l'action du génie instrumental allemand, les œuvres qu'il écrira ne seront ni moins parfaites, ni d'un caractère moins profondément « instrumental », pour avoir été précédées d'une année de travail tout « vocal », ou dominé par le souvenir de la musique d'opéra.

Et quant aux œuvres vocales de Mozart durant cette période d'arrivée, la plupart vont nous montrer un progrès si prompt et si complet que nous aurons, là encore, un témoignage de la profonde impression produite sur l'enfant par ce premier contact avec le monde musical italien. Au contraire de ce que nous aurons à signaler pour les œuvres instrumentales, où Mozart ne se détachera que peu à peu de ses habitudes allemandes, ses œuvres vocales nous le feront voir transformé aussitôt en un véritable Italien, tout prêt à sacrifier l'accompagnement instrumental, de la même façon qu'un Piccinni ou un Sacchini ; et c'est seulement plus tard, après ce premier élan d'enthousiasme, que le jeune homme se sentira repris de sa passion naturelle d'instrumentation. Mais toujours, pendant toute la durée de son premier séjour en Italie, il nous apparaîtra profondément imprégné de l'opéra italien de son temps ; et jamais ensuite, peut-être, son œuvre chantée n'aura plus au même degré la belle allure vocale que nous présentent ses airs et son opéra de 1770. Tout ce que la musique italienne d'alors avait de romantique et de profondément expressif, sous son apparence superficielle, ce n'est que plus tard, au moment de *Lucio Silla*, que le génie de Mozart se trouvera assez mûr pour être en état de le saisir et de se l'approprier : mais pour ce qui est de la forme et des procédés de l'art italien, la période qui nous occupe et les suivantes, jusqu'au retour du premier voyage d'Italie, nous révéleront, en quelque sorte, une « italiani-

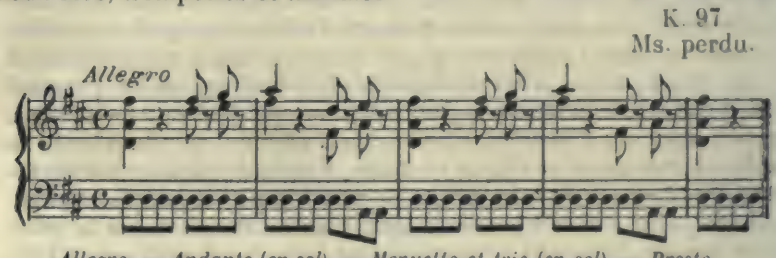
sation » absolue du génie du jeune garçon, celle-là même qui se manifeste dans tout l'esprit de ses lettres, souvent écrites en italien. Nous aurons du reste à examiner, à propos de la dernière période de ce voyage, de quelle conséquence aura été, pour la formation définitive de l'art du jeune homme, cette « dénationalisation » de plus d'une année.

Enfin nous devons nous rappeler, en étudiant ces œuvres milanaises de Mozart, que l'atmosphère musicale de Milan. comme nous l'avons déjà indiqué au passage, comportait, sous son italianisme essentiel, de nombreux éléments étrangers, et surtout viennois. En fait, le petit Mozart a rencontré sur sa route, entre Vérone et Crémone, des milieux beaucoup plus purement italiens que celui qui l'attendait à Milan ; et aussi bien lui-même, dans un fragment de lettre cité plus haut, nous parle-t-il de la provenance viennoise d'un menuet qu'il vient d'entendre à Milan. Par là s'explique tout ce qui reste encore d'allemand, par exemple, dans ses deux premières symphonies italiennes, en comparaison de celles qu'il produira à Rome ou à Bologne. La musique milanaise d'opéra et de chant, il est vrai, ne devait se ressentir que très peu de ces influences allemandes : mais dans le domaine instrumental, il n'y a pas jusqu'à l'œuvre toute personnelle, — et profondément italienne, — de Sammartini, qui, sans doute, ne serait devenue sensiblement moins sérieuse et moins belle, si l'auteur n'avait pas eu l'occasion de se tenir constamment au courant des progrès de l'école viennoise.

77. — *Vérone, Mantoue ou Milan, entre janvier et mars* 1770.

Symphonie en ré, pour deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux cors, trompettes et timbales.

K. 97
Ms. perdu.



Allegro. — Andante (en sol). — Menuetto et trio (en sol). — Presto.

L'autographe de cette symphonie a disparu, et sa date ne nous est donnée par aucun document certain. La symphonie contenant un menuet, au contraire de la plupart des symphonies « italiennes » de Mozart, et ayant encore toutes ses rentrées dans le ton principal, — tandis que nous allons voir Mozart, en Italie, n'employer ce procédé qu'alternativement avec l'autre, — on serait tenté, d'abord, de la placer avant le départ de Salzbourg en 1769. Mais son extrême ressemblance avec le n° 78 qui,

lui, doit sûrement avoir été composé déjà en Italie, et aussi tout l'ensemble de ses caractères, attestent une influence italienne si directe et si manifeste qu'il est même impossible de supposer que l'enfant ait écrit cette symphonie à Salzbourg, durant l'automne de 1769, en vue de son prochain voyage. Peut-être l'a-t-il écrite pendant l'une des premières étapes de ce voyage, à Vérone ou à Mantoue, puisque nous savons que, dans ces deux villes, les concerts qu'il a donnés ont commencé et fini par des « symphonies nouvelles » de sa composition ? Ou bien, peut-être, l'enfant a-t-il fait entendre à Vérone et à Mantoue ses symphonies viennoises de 1768, et n'a-t-il composé le nº 77 qu'à Milan, pour les grands concerts où nous savons qu'il a pris part chez le comte Firmian, — étant donné que, par ailleurs, sa sœur nous apprend qu'il a écrit des symphonies pendant son premier séjour à Milan ?

En tout cas, cette symphonie a pour nous l'extrême intérêt de nous montrer Mozart encore partagé entre les souvenirs de son éducation allemande de Salzbourg et de Vienne et l'impression qu'a produite sur lui l'art des symphonistes italiens avec lesquels il a pris contact dès les premiers jours de 1770[1]. Et il convient d'ajouter que, dès maintenant, si le Mozart des symphonies viennoises se retrouve encore dans certains détails, par exemple dans l'emploi constant des rentrées, dans les sauts des violons, dans l'allure pathétique du *développement* du premier morceau, rappelant les *développements* des deux symphonies viennoises de 1768, tout le reste de l'œuvre est déjà franchement et nettement italien, et tel que l'on croirait entendre, — à la différence près du génie personnel de Mozart, — l'une des ouvertures ou des symphonies de « théâtre » ou de « chambre » d'un Sacchini ou d'un Anfossi. Et c'est ici le lieu d'indiquer brièvement les caractères principaux de ces œuvres italiennes, caractères que nous allons retrouver dans toutes les symphonies de Mozart jusqu'à son retour d'Italie au début de 1771.

D'abord, les divers morceaux, le plus souvent, n'ont point de barres de reprises, et s'enchaînent volontiers sans cadence finale à la tonique. En second lieu, les répétitions de phrases, abandonnées par Mozart depuis son arrivée à Vienne en 1768, reparaissent chez lui comme chez tous les compositeurs italiens, évidemment sous l'influence de l'opéra. Les idées, moins étendues que dans les œuvres allemandes, sont plus nombreuses, et avec une tendance plus marquée aux contrastes. Non seulement le second sujet se distingue formellement du premier, mais celui-ci est encore divisé en deux ou trois idées distinctes, dont la première est généralement plus rythmique, et la seconde plus chantante. Sans compter que, après l'exposé du second sujet, vient ordinairement encore une longue ritournelle toute semblable à celle de l'air d'opéra, et plus longue que dans l'habitude des symphonies allemandes. Au lieu de l'ensemble homogène que nous ont montré les morceaux des sym-

1. Par quoi nous entendons moins encore les « symphonistes » proprement dits, les très rares compositeurs se bornant à produire de la musique instrumentale, que ces innombrables auteurs d'opéras dont les ouvertures étaient jouées aussi bien dans les concerts qu'au théâtre, et qui doivent être considérés comme les véritables créateurs de la nouvelle « ouverture » ou « symphonie » italienne que nous allons définir tout à l'heure.

phonies viennoises de Mozart, avec des sujets reliés les uns aux autres et élaborés autant que possible, les morceaux de la symphonie italienne nous font voir une juxtaposition de petites phrases très arrêtées dans leurs contours, et se mettant en valeur par leur opposition. C'est dire que, de la même façon, le travail du contrepoint est beaucoup plus rare dans la symphonie italienne que dans l'allemande ; et si les instruments à vent commencent à y être abondamment employés, au point que leurs parties sont même parfois plus fournies que dans les symphonies allemandes, leur rôle, cependant, est infiniment moins actif et moins libre. Ils sont constamment à l'œuvre, mais se bornent à doubler le quatuor des cordes. Enfin, pour ce qui est de la coupe des morceaux, nous avons dit déjà que l'usage, chez les Italiens d'Italie comme chez ceux de Londres, était, afin d'introduire plus de variété, de faire alterner, dans les divers morceaux d'une même symphonie ou d'une même sonate, le système du *développement* avec *rentrée* dans le ton principal et celui d'une reprise du premier sujet à la dominante, en forme de *développement*, suivie d'une rentrée du second sujet dans le ton principal. Mais, dans les deux cas, une particularité distingue presque toujours les œuvres italiennes des œuvres allemandes : soit qu'ils reprennent dans le ton principal le premier sujet du morceau (auquel cas ils ont coutume de l'abréger, dans la reprise, en coupant l'une de ses idées,) ou qu'ils ne reprennent que le second sujet, les maîtres italiens ne se donnent pas la peine de varier cette reprise ainsi que le font leurs confrères allemands. La reprise, chez eux, est souvent plus courte que la première partie : jamais elle ne diffère de celle-ci que par de menus détails insignifiants.

Sur le premier point, Mozart, comme nous l'avons dit, dans cette première symphonie italienne ne s'est pas encore conformé à l'habitude des maîtres italiens : il est resté fidèle au système des *développements*, avec rentrées du premier sujet dans le ton principal. Mais déjà ces rentrées, dans les trois morceaux qui les comportent, sont presque pareilles aux premières parties des morceaux, au lieu d'être variées et accentuées comme dans les œuvres des deux périodes précédentes. En outre, comme nous l'avons dit également, tous les autres caractères que nous venons d'indiquer se manifestent à nous dans cette symphonie, et lui donnent une allure italienne des plus marquées.

Le premier *allegro* est fait de deux sujets distincts, mais dont le second, par son rythme, s'apparente au premier ; les idées sont nombreuses et courtes, avec d'incessantes répétitions et des contrastes fréquents aussi bien dans le rythme que dans les nuances. Après la longue ritournelle qui termine le second sujet, une attaque brusque d'*ut* naturel succédant à une cadence en *la majeur*, amène un *développement* syncopé, d'une expression très dramatique, et qui, avec la série continue de ses modulations, produit un effet des plus singuliers au milieu d'un morceau tout brillant et tout simple. C'est évidemment, ici, un ressouvenir des habitudes pathétiques que l'enfant avait acquises au contact des maîtres viennois, et dont le reste du morceau ne nous offre plus guère de traces. Car les instruments à vent, et en particulier les trombones, ont beau avoir des parties très occupées ; jamais plus nous ne les voyons, comme naguère à Vienne, intervenant librement dans le tissu symphonique pour y jouer un rôle essentiel et original.

L'*andante*, très court, est écrit pour le quatuor des cordes, suivant une coutume familière aux symphonistes italiens. Il n'a qu'un seul sujet, et qui revient tout pareil après un pauvre *développement* de quelques mesures. Mieux encore que le premier morceau, il nous révèle une autre des coutumes italiennes qui vont désormais nous apparaître dans la musique instrumentale de Mozart : la coutume d'assigner une importance égale aux deux violons, qui, le plus souvent, marchent à l'unisson, ou même dont le second monte parfois plus haut que le premier. Ici, les deux violons vont presque toujours à l'unisson ou en tierces, tandis que l'alto suit constamment la basse.

Le menuet, lui aussi, nous transporte déjà dans la manière italienne de Mozart. Le menuet proprement dit, en effet, ne reprend plus la première partie après la seconde, comme dans les symphonies de la période viennoise : mais la seconde partie est beaucoup plus longue que la première; et nous avons vu que Mozart lui-même, dans une de ses lettres, signale cette particularité comme distinctive des menuets italiens. Les instruments à vent, et surtout les cors, travaillent ici un peu plus librement que dans le reste de la symphonie. Dans le trio, au contraire, ils se taisent, et la phrase, d'ailleurs tout allemande, de ce charmant trio est exposée par le premier violon, que le second violon accompagne en un rythme continu de croches. Et il convient de noter encore que la symphonie présente et celle qui va suivre sont, parmi toutes les symphonies composées par Mozart durant son premier séjour en Italie, les seules à contenir un menuet, ce qui semble indiquer que Mozart les a destinées à des « académies », tandis que, probablement, les suivantes ont dû être écrites plutôt pour servir d'ouvertures dans les théâtres, où les Italiens entendaient volontiers des symphonies nouvelles avant la représentation d'opéras connus. Ou bien, peut-être, l'enfant aura-t-il essayé d'abord (comme il avait fait pour la coupe de ses morceaux, en revenant de son grand voyage de Paris et de Londres) de réagir contre le goût de son milieu nouveau, et de s'obstiner dans une pratique qui lui tenait au cœur, sauf pour lui à se laisser bientôt emporter par le courant de la mode ambiante?[1]

Quant au finale, traité en morceau de sonate, avec un petit *développement* et une rentrée complète, sans aucun changement, de la première partie, il est fait de deux sujets distincts dont le premier consiste en une opposition d'une phrase toute rythmique et d'une idée mélodique. Le second sujet, plus étendu qu'à l'ordinaire, a une allure vive et dansante qui se ressent encore tout à fait de l'atmosphère musicale salzbourgeoise ; et, de même encore, les quelques mesures du *développement*, avec leurs réponses des basses aux violons, dénotent, chez l'enfant, une velléité tout allemande d'élaboration thématique. Mais l'ensemble du morceau, se poursuivant sans reprise jusqu'à la *strette* finale, répond déjà bien à l'habitude des « ouvertures italiennes », où le dernier morceau doit avoir, tout entier, le caractère rapide et facile

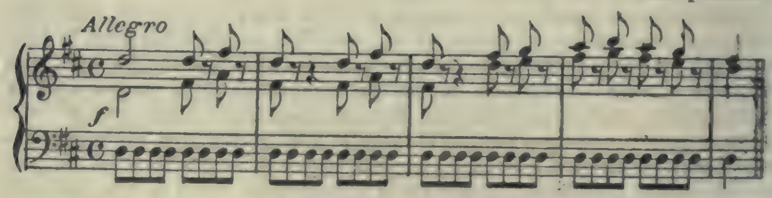
1. A moins d'admettre simplement que, dès lors, les influences viennoises qui régnaient à Milan, et en particulier chez le comte Firmian, aient prévalu sur la tradition italienne, sous ce rapport de l'introduction du menuet dans la symphonie de concert. (Voyez, d'ailleurs, plus loin les nos 124 et 125).

d'une *strette*, au lieu d'être, comme chez les maîtres allemands, une sorte de « pendant » de l'*allegro* initial.

78. — *Milan, entre janvier et mars* 1770.

Symphonie en ré, pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux trompettes.

K. 95.
Ms. perdu.



Allegro. — Andante (en sol). — Menuetto et trio (en ré mineur). — Allegro.

Cette symphonie, au premier coup d'œil, ressemble si fort à la précédente, jusque dans le choix de ses idées, qu'on serait tenté de la croire composée tout de suite après, et, par exemple, destinée à servir de conclusion à un concert de Vérone ou de Mantoue, tandis que la précédente y aurait servi d'ouverture. Mais, en fait, deux particularités distinguent cette symphonie de la précédente qui semblent bien indiquer que Mozart, entre la composition de l'une et celle de l'autre, s'est plus entièrement soumis à la mode italienne, encore que, ici comme dans le n° 77, il soit resté fidèle à la division en quatre parties, avec un menuet. En premier lieu, l'*allegro* initial s'enchaîne avec l'*andante*, au lieu d'aboutir à une cadence parfaite en *ré*, et ce procédé de liaison des morceaux était, comme nous l'avons dit, souvent pratiqué dans l' « ouverture » italienne. Mais surtout l'*allegro* initial de cette symphonie recommence déjà à n'avoir plus de *rentrée* du premier sujet dans le ton principal ; et cette manière d'employer alternativement la coupe *binaire* et la coupe *ternaire* dans les morceaux d'une même symphonie est, nous l'avons dit également, l'un des procédés les plus caractéristiques de l'école italienne, à la date où nous sommes arrivés. Ainsi il nous paraît évident que Mozart, quand il a écrit cette seconde symphonie, s'était déjà familiarisé plus à fond avec le style de ses nouveaux maîtres ; et le fait est que toute la symphonie a déjà un caractère plus homogène et plus parfaitement conforme à l'idéal italien, sans aucune trace des « germanismes » que nous faisait voir encore la symphonie précédente. Séparation nette des sujets et multiplicité des idées, incessantes répétitions des membres de phrase, contrastes, égalité des deux violons, réduction du rôle des instruments à vent, tandis que l'activité de ces instruments, et en particulier des trompettes, devient de plus en plus disproportionnée à leur utilité musicale : tout cela nous apparaît ici à la fois plus pleinement et plus librement que dans le n° 77, comme aussi l'aisance plus complète du jeune gar-

çon lui permet de se rendre mieux compte des véritables ressources du style qu'il emploie, et d'y mieux épancher son génie naturel.

Dans le premier morceau, la longue ritournelle qui suit le second sujet amène, en guise de *développement*, une série de reprises du premier sujet dans plusieurs tons différents. Après quoi le second sujet reparaît sans aucun changement. Et non seulement les deux sujets, d'un bout à l'autre, nous offrent une alternative continue d'oppositions très marquées : Mozart, pour achever d'accentuer la distinction des sujets, recourt, dans l'instrumentation du second d'entre eux, à un procédé bien italien, que nous avons rencontré déjà dans le *trio* du menuet de la symphonie précédente, et que nous retrouverons sans cesse dans ses œuvres de la même période, — procédé consistant à réduire l'orchestre, en somme, aux deux violons, dont le premier expose la phrase sur un accompagnement du second en croches. Enfin, lorsque la ritournelle du second sujet a défilé devant nous une seconde fois, Mozart imagine de ramener, de nouveau, une sorte de ritournelle qui séparait les parties du premier sujet, et qui, maintenant, aboutit à un accord de septième, préparant l'entrée de l'*andante* en *sol*.

Pour le premier sujet de cet *andante*, Mozart a repris, presque intégralement, la première idée du délicieux menuet de la sonate en *sol* nº 12, écrite jadis à Paris sous l'influence immédiate de Schobert. Il y a joint un second sujet, tout à fait distinct, et d'un rythme syncopé des plus expressifs : puis, un petit *développement* de huit mesures amène une répétition intégrale de toute la première partie, et l'*andante* conclut dans le ton de *sol*, au moyen d'une *coda* nouvelle, d'ailleurs insignifiante. Dans cet *andante*, au contraire de celui du nº 77, deux flûtes s'ajoutent au quatuor des cordes : mais elles ne font, d'un bout à l'autre, que doubler les violons ; et toute l'instrumentation de cet *andante*, comme de l'*allegro* précédent, nous fait voir une simplicité de moyens vraiment surprenante, en comparaison de la richesse instrumentale des œuvres de Mozart composées sur le sol allemand.

Dans le menuet et le trio, l'allongement, à l'italienne, des secondes parties est obtenu par une reprise complète des premières parties après un grand passage nouveau. Le trio en *ré mineur* nous offre une série de renversements et d'imitations entre les cordes, qui atteste plus de travail que les morceaux précédents de la symphonie ; et bien que les hautbois n'interviennent, dans ce trio, qu'à de très rares intervalles, chacun de leurs retours ajoute au morceau une couleur et une expression originales ; tant il est vrai que les tons mineurs ont invariablement pour effet, chez Mozart, d'exciter et de renforcer la fantaisie poétique !

Quant au finale, traité en « morceau de sonate » comme celui du nº 77, il est conçu exactement de la même façon, avec la même abondance d'idées, la même séparation des deux sujets, le même emploi de longues ritournelles, et la même allure cursive et brillante. Mais, ici, tout l'ensemble musical a quelque chose de plus franc et de plus aisé qui permet à ce finale de s'adapter pleinement au reste de l'œuvre. Certes, l'enfant aurait écrit une musique autrement forte et belle, s'il avait pu prolonger son séjour à Vienne, au lieu de venir en Italie : mais nous

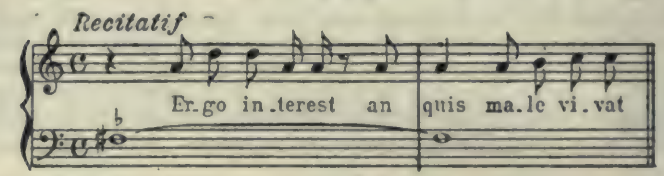
allons le voir, de plus en plus, s'accoutumer à dégager de l'idéal italien la beauté propre que cet idéal comporte, en même temps que son occupation nouvelle de musique vocale contribuera à enrichir et à mûrir son génie.

79. — *Milan, du 1er au 5 février* 1770.

Air latin en sol, pour soprano avec accompagnement de deux violons, alto, basse et orgue.

K. 143.

Ms. dans une collection de New-York.



Récitatif : Ergo interest. — Air : Quære superna.

L'origine de cet air religieux nous est révélée par un passage d'une lettre de Léopold Mozart. Celui-ci écrit de Milan à sa femme, le 3 février 1770 : « Wolfgang ne peut pas vous écrire aujourd'hui, parce qu'il est en train de composer deux motets latins pour deux castrats, dont l'un est âgé de quinze ans et l'autre de seize. Ces jeunes gens l'en ont prié ; et comme ils sont ses camarades, et comme ils chantent très bien, il n'a pas pu le leur refuser. » Et, d'autre part, Mozart lui-même, de Bologne, le 4 août suivant, écrira à sa sœur qu'il a composé en Italie « cinq ou six airs, comme aussi un motet ». Le « motet » auquel Mozart fait allusion est évidemment l'offertoire n° 80 ; mais le n° 79, qui, tout en n'étant qu'un air, peut également être considéré comme un petit « motet à voix seule », doit sûrement avoir été le second des « deux motets » mentionnés par le père.

En tout cas, c'est chose incontestable que ce numéro a été composé en même temps que l'air intercalé dans le motet n° 80, et date, comme lui, du premier séjour à Milan. A la manière italienne, en effet, ce morceau d'église est, simplement, un petit air d'opéra, tout à fait pareil à ceux que l'enfant va composer en mars 1770, « pour montrer qu'il est capable d'écrire un opéra » ; et l'instrumentation du morceau ressemble également à celle de l'un de ces airs, ainsi qu'à celle de la symphonie milanaise n° 78.

Le récitatif même qui précède l'air n'atteste pas le moindre effort d'expression religieuse, comme l'attesteront, dans la suite, d'autres morceaux analogues. Ici l'enfant, à qui les leçons du P. Martini n'ont pas encore révélé la possibilité d'une utilisation proprement « religieuse » du génie italien, s'est borné à improviser un petit *recitativo secco* d'opéra, le plus insignifiant du monde, et aboutissant, par une cadence traditionnelle de récitatif, à l'exposé instrumental du premier sujet de l'air.

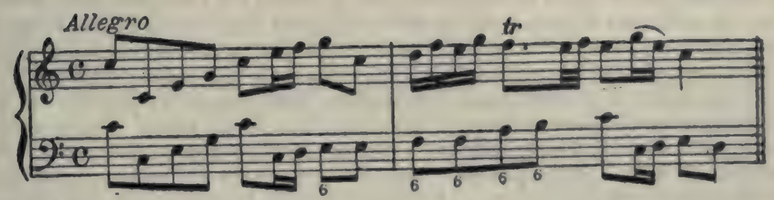
Quant à cet air lui-même, Mozart y a employé, comme naguère dans plusieurs airs de sa *Finta Semplice*, la coupe du « petit air à reprise variée ». Après une première partie, composée déjà de deux sujets distincts, sur les mots : « Recherche les choses d'en haut et fuis celles de la terre, et ne te soucie point de celles-ci, car elles ne sont rien ! » une ritournelle amène une seconde partie très courte, et plus récitative, sur d'autres paroles. Et puis, sans nulle transition qu'un point d'orgue, la première partie de l'air est reprise dans son entier, avec de légers changements, portant surtout sur les ornements du chant, et sur la cadence finale. La partie principale de l'air est une véritable cantilène d'opéra, très douce et chantante, mais sans aucun rapport avec la signification des paroles ; et il est même un peu comique de voir de quelle façon Mozart, la seconde fois qu'apparaissent les mots *non cura reliqua*, y emploie un tour de modulation imprévu et saisissant, tandis que, la première fois, les mêmes paroles n'ont donné lieu à aucun accident du même genre. Les deux cadences sont encore assez rudimentaires, et l'ensemble de l'air est loin d'avoir l'allure « vocale » des airs qui vont suivre. C'est une mélodie tout instrumentale, un *andante* de symphonie, et tout aussi agréable à entendre lorsqu'il est d'abord chanté par le violon que lorsqu'il est repris par la voix.

Enfin, pour ce qui est de l'accompagnement, Mozart recourt ici au procédé que nous avons signalé dans les deux symphonies précédentes, et qui consiste à confier le chant au premier violon sur un accompagnement continu du second violon en croches. Du moins découvrons-nous ici une tendance marquée à rendre l'orchestre indépendant du chant, au lieu de le réduire à doubler celui-ci, comme faisaient trop souvent les auteurs italiens. L'accompagnement de la seconde partie de l'air nous offre même, au-dessous du chant, une série de modulations expressives qui annoncent déjà les beaux récitatifs instrumentaux de deux airs composés le mois suivant.

80. — *Milan, février* 1770.

Offertoire ou motet en ut : Benedictus sit Deus, pour quatre voix, avec l'accompagnement de deux violons, deux altos, deux flûtes, deux cors, deux trompettes, timbales, basse et orgue.

K. 117.
Ms. à Berlin.



I. *Benedictus sit Deus, chœur : allegro.*
II. *Introïbo (en fa), air pour soprano : andante.*
III. *Jubilate, chœur : allegro.*

Nous avons dit déjà, à propos du n° 79, quelle était l'origine de ce « motet » mentionné, à la date de sa composition, par Léopold Mozart et plus tard aussi par Mozart lui-même. L'autographe, intitulé *Offertorium o mottetto di W. Mozart*, ne porte point de date : mais l'absence du titre *cavaliere* suffirait à prouver que le morceau ne date point du second séjour à Milan ; et c'est également ce que prouve, de la façon la plus formelle, le style du morceau, qui, ainsi que nous allons le voir, se rattache encore un peu à la manière salzbourgeoise des messes de l'année précédente.

Pour l'un des deux castrats milanais, le jeune homme s'était contenté d'écrire un air : pour l'autre, il a intercalé un air entre deux chœurs, mais sans que l'on ait aucun droit de supposer que l'air et les deux chœurs ne soient pas de la même date. Cette introduction d'un morceau de bravoure dans un chœur religieux était des plus communes à ce moment, et plus encore en Italie qu'ailleurs.

L'air, pour commencer par lui, est d'ailleurs plus court et plus exclusivement « de bravoure » que celui du numéro précédent, destiné à être chanté seul. Il a bien, lui aussi, la coupe d'un petit air d'opéra à reprise variée, mais le gracieux sujet exposé d'abord par l'orchestre ne reparaît qu'au début du chant ; et celui-ci, dès la neuvième mesure, commence à n'être plus qu'une série de traits, même dans la très rapide partie intermédiaire. L'orchestre, plus fourni que dans le numéro 79, est cependant traité de façon pareille, avec une concentration de toute la pensée musicale dans les parties des deux violons.

Beaucoup plus intéressants sont les deux chœurs, où, comme nous l'avons noté plus haut, l'influence nouvelle des maître italiens ne prévaut pas encore entièrement sur les habitudes rapportées de Salzbourg. C'est ainsi que nous ne trouvons pas encore, dans ces chœurs, les grands préludes symphoniques qui nous apparaîtront bientôt dans les morceaux religieux de Mozart, et que le voyageur Burney nous signalera comme l'une des particularités du récent style d'église italien. Dans les deux chœurs, les voix commencent leur chant dès la première mesure, le plus souvent doublées par l'orchestre ; et leur traitement, tout « instrumental », est aussi différent que possible de celui que nous montreront les œuvres religieuses des périodes suivantes. Le premier chœur a la coupe d'un petit morceau de sonate, avec deux sujets, l'un homophone, l'autre plus contrepointé ; un très court « développement » nouveau, accompagné d'une figure continue des violons, et une reprise, légèrement variée, de toute la première partie. Quant au second chœur, il est fait de passages du plain-chant entre lesquels interviennent sans cesse de courtes phrases du chœur, presque toujours homophones, et contrastant, par leur caractère tout moderne, sous une même figure d'accompagnement, avec la nudité archaïque des versets du psaume. Et il est curieux d'observer que ce morceau, au reste assez insignifiant, témoigne seul de l'impression qu'a dû produire sur Mozart le plain-chant milanais, qui, à cette époque, luttait encore contre l'envahissement du nouveau style « concertant ». A la cathédrale et dans la vénérable église Saint-Ambroise, les offices en chant ambrosien gardaient de nombreux admirateurs ; et Mozart, certainement, n'a su manquer de l'entendre. Mais il était tout entier sous le charme d'un style infiniment différent

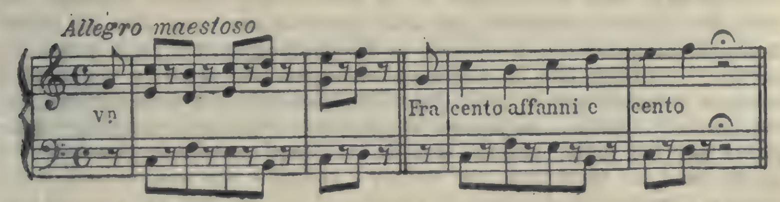
de celui-là ; et ainsi nous nous expliquons le peu de trace que le plain-chant a laissé dans sa musique d'alors.

Ajoutons enfin que, pour affirmer le caractère « instrumental » de son offertoire, Mozart y a beaucoup soigné l'orchestration, et que les trompettes, en particulier, y jouent, dans l'accompagnement des chœurs, un rôle capital, tandis que les flûtes et les cors, dans l'air de soprano, ont çà et là des passages d'une couleur très marquée.

81. — *Milan, mars* 1770.

Air en ut : Fra cento affanni, pour soprano, avec accompagnement de deux violons, deux altos, deux hautbois, deux cors, deux trompettes, violoncelle et contrebasse.

K. 88.
Ms. à Munich.



L'autographe de cet air porte simplement : *Aria di Amadeo Wolfgango Mozart*, 1770, *a Milano* ; — ce qui prouve que l'air a été composé pendant le premier séjour à Milan, car, s'il était du second séjour, le nom de Mozart serait précédé du mot *cavaliere*. Et nous savons en outre que Mozart, vers la fin de ce premier séjour à Milan, a composé « trois airs et un récitatif accompagné » pour les soirées du comte Firmian, afin de montrer « qu'il était capable d'écrire un opéra italien ». On a voulu que le premier de ces trois airs fût celui qui termine le grand récitatif *Misero me* (n° 84) : mais les paroles de cet air sont empruntées au *Demofonte* de Métastase, tandis que les paroles de l'air n° 81, et celles des deux autres airs évidemment composés pour la même occasion (n°s 82 et 83) sont prises au poème d'*Artaserse*. Il est donc infiniment plus probable que Mozart, pour montrer qu'il était en état d'écrire un opéra, aura d'abord choisi trois airs d'un même livret : sans compter que, à Rome, le mois suivant, nous le verrons occupé à mettre en musique un second air de *Demofonte*, ce qui indique qu'il n'a songé à ce poème qu'après s'être servi de celui d'*Artaserse*. En réalité, la phrase de la lettre de Léopold signifie que l'enfant, pour la soirée susdite, a composé non pas *trois* morceaux, mais bien *quatre* : les trois « airs » 81, 82, et 83 (bien que l'un deux soit précédé d'un petit récitatif) et le grand et magnifique « récitatif accompagné » *Misero me*, auquel il a joint un quatrième petit air.

Comme les trois autres morceaux que nous allons avoir à étudier tout à l'heure, l'air n°81 nous montre déjà Mozart très profondément pénétré

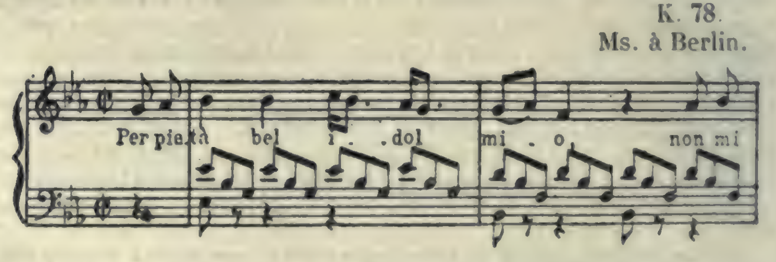
des habitudes de l'opéra italien. L'orchestre, tout d'abord, y est visiblement subordonné au chant ou, du moins, nous y sentons que Mozart s'efforce de ne plus lui donner le rôle prépondérant qu'il avait été conduit à lui attribuer sous l'influence de son éducation instrumentale de Salzbourg. En outre, nous sentons que l'enfant s'efforce d'approprier son chant aux ressources propres de la voix : les traits et cadences qui y abondent sont déjà bien vocaux, et tels que les aimaient les castrats. Enfin nous voyons ici, pour la première fois, dans l'air d'*opera seria*, un emploi du procédé du *demi da capo*, tel que l'avaient inauguré Jommelli et Piccinni, et tel que, désormais, Mozart ne manquera plus jamais de l'employer. Cette abréviation de la reprise va bientôt permettre à Mozart d'étendre la contexture musicale de la première partie de ses airs, et d'y introduire déjà deux sujets très distincts, comme dans sa musique instrumentale : mais, ici, le second sujet n'existe encore qu'à l'état rudimentaire. Par contre, le second morceau de l'air, celui qui précède le *da capo*, est sensiblement plus long qu'à l'ordinaire ; et Mozart, comme il l'a fait déjà dans un des airs de sa *Schuldigkeit*, relie ce morceau au reste de l'air en y rappelant, pendant quelques mesures, avec de belles modulations mineures, le rythme de l'accompagnement de la première partie. Ce rythme, fait de notes entrecoupées au premier violon et à la basse pendant que le reste des cordes dessine un *trémolo* continu, est évidemment destiné à exprimer les palpitations du cœur d'Arbace, indiquées par les mots, *palpito, trémol*, et lorsqu'ensuite le chanteur dit qu'il « sent un froid dans ses veines » et que « son sang lui afflue au cœur », l'orchestre, et même le chant, ont des figures qui veulent traduire ces images.

Rien d'autre à dire de cet air, où Mozart aura surtout voulu montrer qu'il s'entendait aux grands airs de bravoure pathétique. Il convient cependant de noter encore que l'instrumentation, pour ne jouer qu'un rôle d'accompagnement, est aussi soignée que la partie vocale, et qu'il y a même un petit passage où les hautbois interviennent avec un bel effet de couleur sonore.

82. — *Milan, mars* 1770.

Air en mi bémol, Per pietà, bell' idol mio, pour soprano, avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 78.
Ms. à Berlin.



Composé sur des paroles prises dans l'*Artaserse* de Métastase, comme

l'air précédent, cet air-ci ne vise plus du tout à la bravoure : c'est une cantilène sentimentale, où le chanteur répète quatre fois : « Par pitié, ma belle idole, ne me dis point que je te déplais : le ciel m'a déjà rendu assez malheureux ! » De cette dernière partie du texte, Mozart ne semble pas s'être préoccupé : mais les premiers mots ont évoqué en lui une émotion tendre et langoureuse qu'il a fort bien exprimée dans la musique de son air. Celui-ci a la coupe d'une *cavatine*, avec trois couplets dont un modulant en mineur ; et un quatrième couplet reprend le premier, un peu varié, avec une cadence plus étendue. Le rôle de l'orchestre est encore plus simple que dans l'air précédent : le premier violon double le chant, pendant que le second violon l'accompagne en croches, tout à fait comme dans les deux symphonies 77 et 78. Cependant les hautbois ont de petits échos à découvert, et leur partie est évidemment très soignée. La voix, d'autre part, est très bien traitée, avec de légères cadences qui complètent parfaitement l'expression musicale du chant.

83. — *Milan, mars* 1770.

Récitatif et air, Per quel paterno, pour soprano avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux bassons, deux cors, violoncelle et contrebasse.

K. 79.
Ms. à Berlin.

O te.mera rio Arba.ce

Recitativo : O temerario Arbace.
Aria : Per quel paterno amplesso (*en si bémol*).

Tiré comme les deux airs précédents de l'*Artaserse* de Métastase, cet air, avec le dialogue en récitatif qui le précède, était destiné à montrer que Mozart savait également traiter les airs d'un caractère plus dramatique, entremêlés à l'action d'un opéra. Le récitatif est très simple, conforme au type habituel, mais déjà d'une expression très marquée, avec d'intéressantes figures d'accompagnement. Quant à l'air, qui débute sans prélude instrumental, et dont l'instrumentation se borne encore, le plus souvent, à doubler le chant, Mozart lui a donné la coupe libre d'un « petit air », sans *da capo*, mais avec une sorte d'intermède pathétique au milieu et une reprise un peu variée de la première partie : c'est là un type d'air à reprise variée que nous retrouverons, dans *Mitridate*, alternant avec le type traditionnel de l'air à *demi da capo*. Le premier sujet, les deux fois, aboutit à une longue cadence, variée de façon à mettre en valeur la voix du soprano : mais, dans tout le reste du chant, le rythme est très serré, et s'efforce de faire ressortir les paroles. Les instruments à vent, ici, ont un rôle plus considérable que dans les autres airs ; parfois même ils répondent au chant, accompagnés par les

cordes. Quant à l'expression du sentiment, Mozart ne semble plus s'en être occupé, comme il avait commencé à le faire dans l'air précédent; il tâche seulement à suivre et à accentuer le rythme des paroles.

84. — *Milan, mars* 1770.

Grand récitatif et air en mi bémol, Misero me et Misero pargoletto pour soprano : avec accompagnement de deux violons, deux altos, deux hautbois, deux bassons, deux cors, violoncelle et contrebasse.

K. 77.
Ms. à Berlin.



Récitativo : Andante et allegro. — Air : Adagio.

Comme nous l'avons dit déjà, ce morceau est le quatrième de ceux que Mozart a composés, avant sont premier départ de Milan, pour montrer son aptitude à écrire un *opera seria* : et c'est bien lui que Léopold Mozart, dans sa lettre du 13 mars 1770, appelait « un récitatif avec violons ». A défaut d'autres preuves, la chose nous serait attestée par le mot *Recitativo* écrit en titre du morceau, qui d'ailleurs porte, comme le n° 81, l'inscription : *di Amadeo Wolfgango Mozart 1770 à Milano*. Après avoir choisi trois airs dans le poème d'*Artaserse*, Mozart, continuant à se servir de la belle édition de Métastase que venait de lui donner le comte Firmian, a fait choix, pareillement, d'une scène du *Demofonte* où il devait prendre quelques jours plus tard, deux autres airs, de façon à former une seconde série de trois pièces, en pendant à la première.

Et si l'enfant a écrit les trois airs précédents pour montrer qu'il était capable de s'adapter aux diverses exigences du genre de l'air, tout porte à croire qu'il aura composé le n° 84 non seulement pour prouver qu'il s'entendait à traiter le récitatif, mais encore pour montrer quel musicien il était, et que les plus grands efforts artistiques n'avaient rien pour l'effrayer. En vérité, ce morceau est une des œuvres les plus vastes qu'il ait produites dans ce genre, et l'une de celles où nous apparaît le mieux l'étonnante précocité de son génie. Le récitatif et l'air y font étroitement corps, par le moyen de petits rappels, dans l'air, des rythmes d'accompagnement du récitatif ; et déjà celui-ci, de proche en proche, devient plus mélodique, prend une forme plus nette, pour aboutir au magnifique éclat de musique qui s'offre à nous dans l'air. Cette unité d'ensemble est le premier trait nouveau à signaler dans l'admirable morceau que nous étudions. De plus, à considérer le récitatif en lui-même, nous découvrons une préoccupation d'organiser celui-ci, de lui donner la vie intérieure d'un véritable ouvrage musical. Un rythme



MOZART A ROME EN 1770,

D'après un portrait de Pompeo Battoni.

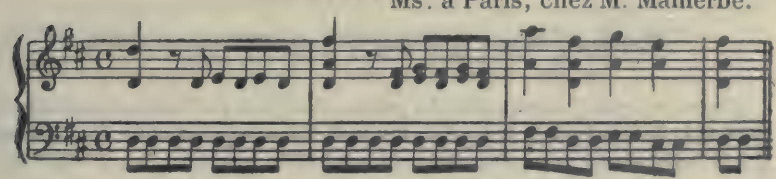
(Londres, collection Davy.)

syncopé de l'accompagnement revient sans cesse, dans des tons et avec des mouvements divers, entremêlés de longs passages mélodiques, de figures en imitations, de modulations harmoniques très hardies et très expressives. Les instruments à vent ont un rôle important, et souvent dominent l'ensemble instrumental. Mozart, après la contrainte qu'il s'est imposée pour les trois airs précédents, de nouveau s'abandonne tout entier à sa fièvre de symphoniste. Dans l'air, en vérité, l'orchestre essaie de se subordonner au chant; mais son accompagnement est tout rempli d'imitations entre le quatuor, de modulations imprévues et piquantes, et le chant lui-même, sans aucune virtuosité, ne cherche plus qu'à dessiner une belle ligne mélodique, adaptée à la tendance plaintive qu'indiquent les paroles. La coupe de l'air est celle de l'air classique avec *demi da capo;* et Mozart n'en profite pas encore pour introduire un second sujet dans la partie principale de l'air; mais, de même que dans l'air n° 81 et plus heureusement encore, il étend et renforce la seconde partie de l'air, celle qui précède le *da capo*. Ici, avec ses rappels du récitatif, ses modulations mineures, et la liberté de son rythme, cette seconde partie est d'une expression dramatique dont rien encore, dans l'œuvre de Mozart, n'avait approché ; et le retour de la mélodie toute chantante du premier sujet, débutant par une tenue à la dominante, achève de donner à ce morceau une valeur artistique exceptionnelle.

85. — *Milan, entre janvier et décembre* 1770.

Petite symphonie burlesque en ré, probablement pour servir d'intermède à un remaniement du *Galimatias musicum*.

K. Anh. 100.
Ms. à Paris, chez M. Malherbe.



Molto allegro. — Andante (en ré mineur). — Allegro.

L'autographe de ce morceau, dans une collection particulière, porte la mention : « à Milan 1770 » ; ce qui, se joignant au peu d'importance du morceau lui-même, nous laisse libres de placer la composition de celui-ci ou pendant le premier ou pendant le second des deux séjours de Mozart à Milan, en 1770. En tout cas, la destination de ce morceau nous est attestée par la présence d'une copie de la symphonie (en parties) intercalée dans de vieilles parties manuscrites du *Galimatias musicum;* et nous avons dit déjà que d'autres signes encore concourent à faire admettre que Mozart, pendant son séjour à Milan, a revu, retouché, et probablement fait exécuter dans une des soirées musicales de Milan, le pot-pourri comique composé naguère à La Haye. Dans cette parodie de tous les genres musicaux du temps, il aura eu alors l'idée d'intro

duire aussi la caricature d'une symphonie. Les trois morceaux sont tout courts, et s'enchaînent l'un à l'autre, comme dans un bon nombre d'*ouvertures* italiennes, et même dans quelques-unes des symphonies italiennes de Mozart : mais chacun d'eux n'en forme pas moins un tout complet, avec sa double ritournelle. Dans le premier *allegro*, les barres de reprise manquent, mais dès la quatrième mesure, Mozart reprend son premier sujet à la manière d'une rentrée. L'*andante*, lui, a des barres de reprise, suivies d'une rentrée variée en *fa* majeur. Conformément à l'habitude des *soli* instrumentaux du *Galimatias*, cet *andante* n'est, d'un bout à l'autre, qu'un *solo* des altos; et pareillement le finale comporte des *soli* de cors. Ce finale, très court lui aussi, a également des barres de reprises, que suit un petit *développement* aboutissant à une rentrée du premier sujet en *coda*. Tout cela est d'ailleurs manifestement improvisé, mais d'une intention comique assez amusante, avec un mélange de prétention et de gaucherie voulue qui se retrouvait déjà dans le *Galimatias*.

L'autographe de cet embryon de symphonie contient, entre l'*andante* et le finale, un menuet en *sol* avec trio en *ré :* mais ce morceau ne figure point dans les copies de parties, et nous ne pouvons dire s'il appartient à la rédaction de 1766 ou à celle de 1770. En fait, le menuet est accompagné d'une tenue imitant la vielle, et une imitation analogue existe déjà, avec le même ton, dans un des numéros du *Galimatias* de La Haye, tandis que le trio, de son côté, s'ouvre par un *solo* de cors qui existait, lui aussi, dans la partition de 1766. Peut-être Mozart aura-t-il à Milan, remplacé les deux morceaux, vraiment très faibles, de l'ancienne rédaction par des effets analogues sous la forme d'un petit menuet ?

II. — L'ITALIANISME

Florence, Rome, et Naples (15 mars-20 juillet 1770)

Pour cette seconde partie du premier séjour en Italie, nous allons d'abord, comme pour les périodes précédentes, extraire des lettres de Mozart et de son père, des souvenirs de la sœur, ainsi que des journaux et autres écrits du temps, tous les renseignements qui, de près ou de loin, touchent à l'éducation musicale du jeune garçon.

Lettre de Léopold Mozart, à Bologne, le 24 mars 1770 : « Nous sommes arrivés ici aujourd'hui, et n'y resterons pas plus de quatre jours, puis cinq ou six jours à Florence, de façon à être à Rome pour la semaine sainte, et à y voir les offices du jeudi saint. Le contrat au sujet de l'opéra de Wolfgang est signé (etc., voyez p. 269). A Parme nous avons été invités à dîner chez la signora Guari, surnommée la Bastardina ou la Bastardella, qui nous a chanté trois airs. On ne voudrait pas croire qu'elle monte jusqu'à l'*ut* suraigu : mais mes oreilles m'en ont convaincu. Les passages que Wolfgang a notés dans sa lettre ci-jointe étaient vraiment dans ses airs; et elle les a seulement chantés un peu plus doucement que les notes plus basses,

mais c'était aussi beau qu'un son d'orgue. Les trilles et tout le reste, elle les a faits exactement comme Wolfgang les a notés. En outre sa voix descend fort bien jusqu'au *sol* de l'alto. »

Le même jour, Wolfgang écrit à sa sœur : « Je t'en prie, écris-moi qui chante, à Salzbourg, dans les oratorios, et comment sont intitulés ces oratorios ! Ecris-moi aussi comment t'ont plu les menuets de Haydn (Michel), et s'ils sont meilleurs que les premiers ! Un de ces jours, je t'enverrai un menuet (etc., voyez p. 269). A Parme, nous avons fait la connaissance d'une chanteuse, et nous sommes allés l'entendre dans sa maison, ce qui était très beau. C'est la fameuse Bastardella, qui possède premièrement une belle voix, deuxièmement un gosier galant, troisièmement une élévation de voix incroyable. Elle a chanté en ma présence les notes et les passages que voici. » Suit une notation des tours de force vocaux accomplis par la chanteuse italienne.

De Bologne encore, le 27 mars, Léopold écrit :

Hier, il y a eu un grand concert ici, chez le comte Pallavicini. Le fameux P. Martini y était invité aussi ; et bien qu'il n'aille jamais dans un concert, il a tenu à venir. Le concert, où assistaient cent cinquante personnes, a commencé vers sept heures et demie et a duré jusqu'à onze heures et demie. Les signori Aprile et Cicognani ont chanté des airs. Ce qui me plaît extrêmement, c'est que Wolfgang est encore plus admiré à Bologne que dans toutes les autres villes d'Italie : car cette ville-ci est la résidence d'un grand nombre de maîtres, d'artistes, et de savants. C'est également ici qu'on lui a imposé les épreuves les plus difficiles : et la manière dont il les a subies va accroître sa renommée dans toute l'Italie, attendu que le P. Martini est l'idole des Italiens et que ce père parle de notre enfant avec émerveillement, après toutes les épreuves qu'il lui a imposées. Nous sommes allés deux fois chez lui : et, chaque fois, Wolfgang a composé une fugue dont le P. Martini s'était borné à lui fournir le *ducem* ou la *guida*. Nous avons également fait visite au cavalier Broschi, plus connu sous le nom de signor Farinelli. Nous avons trouvé ici la Spagnoletta, qui va être *prima donna* dans l'opéra que l'on va jouer à Bologne en mai, au lieu de la Gabrielli, qui se trouve encore à Palerme. Enfin nous avons rencontré ici le castrat Manfredini qui, en revenant de Russie, s'est arrêté à Salzbourg...

Lettre de Léopold, à Florence, le 3 avril :

Arrivés ici le 30 mars, nous avons eu une séance au palais le 2 avril. Le succès d'émerveillement a été d'autant plus grand que le marquis de Ligniville, directeur de la musique grand-ducale, qui assistait à la séance, se trouve être le plus fort contrapuntiste de toute l'Italie, et, en conséquence, a proposé à Wolfgang les sujets de fugues les plus difficiles, que l'enfant a développés comme on mange une bouchée de pain. C'était Nardini qui accompagnait. Aujourd'hui, nous allons chez Manzuoli. Le castrat Nicolini, qui était à Vienne avec Guadagni, est également à Florence.

De Léopold, à Rome, le 14 avril :

Arrivés ici le 11, nous sommes allés tout de suite à la chapelle Sixtine pour entendre le *Miserere*. Le 12, nous avons assisté aux *Functiones*... Tu sais que le célèbre *Miserere* d'ici est estimé si grandement qu'il est défendu aux chantres de la chapelle pontificale, sous peine d'excommunication, d'en emporter au dehors une seule partie vocale, de la copier, ou de la communiquer à personne. Mais nous, nous possédons déjà la partition entière du *Miserere :* car Wolfgang l'a notée par écrit, et nous vous l'enverrions ci-jointe à Salzbourg si notre présence n'était pas indispensable pour vous faire comprendre l'intérêt du morceau ; car la manière de l'exécution y a plus d'importance que la composition même... Wolfgang va fort bien, et vous envoie une contredanse. Il désire que M. Hofmann (maître de danse à la cour de Salzbourg) compose les pas de ce morceau, et de telle façon que deux personnes seulement dansent lorsque les deux violons jouent, comme préludant au reste, et puis qu'ensuite toute la compagnie danse ensemble, chaque fois que l'orchestre entier se met à jouer. Ce qui serait le plus beau, c'est que cinq couples de personnes pussent danser à tour de rôle, le premier commençant au premier solo, le second au deuxième, et ainsi de suite : car le morceau est fait de cinq *soli* et de cinq *tutti*...

Du même Léopold, à Rome, le 21 avril :

Les journaux ont déjà publié des comptes rendus de notre présence à Bologne et à Florence. Notre Wolfgang ne s'en tient pas à ce qu'il sait déjà, mais étend et développe sa science de jour en jour... A Florence, nous avons rencontré un jeune Anglais qui est élève du fameux Nardini. Ce garçon, qui joue merveilleusement du violon, et qui est de la taille et de l'âge de Wolfgang, est venu dans une maison où nous nous trouvions ; et les deux garçons se sont fait entendre à tour de rôle, toute la soirée. Le lendemain, le petit Anglais a fait apporter son violon chez nous et en a joué tout l'après-midi ; Wolfgang l'accompagnait sur son violon. Le jour suivant, les deux enfants ont encore joué tout l'après-midi, à tour de rôle, non point comme des enfants, mais comme des hommes. Et le petit Thomas a pleuré toutes ses larmes à la nouvelle de notre départ. Quand nous sommes partis, il nous a accompagnés jusqu'à la porte de la ville. J'aurais voulu que tu visses cette scène !

Post-scriptum de Wolfgang : « Manzuoli est en pourparlers avec les Milanais pour chanter dans mon opéra. En vue de quoi il m'a chanté, à Florence (etc., voir p. 270). On ne sait pas encore si la Gabrielli viendra sans faute. Quelques-uns disent qu'elle sera remplacée par la De Amicis, que nous allons voir à Naples. Je voudrais bien qu'elle et Manzuoli pussent chanter dans mon opéra. Nous ne savons encore rien du poème : j'en ai recommandé un de Métastase à Don Ferdinand et à M. Troger... Je suis en train, en ce moment, de mettre en musique l'air : « *Se ardire e speranza*. »

De Wolfgang, à Rome, le 25 avril : « Hier, nous avons entendu les

vêpres à Saint-Laurent, et ce matin la messe chantée, et ce soir encore les vêpres... J'ai joué dans deux concerts, et demain je jouerai encore dans un troisième. Aussitôt cette lettre terminée, j'achèverai une symphonie que j'ai commencée. Mon air est fini, et l'une de mes symphonies est chez le copiste, qui se trouve être mon père, parce que nous ne voulons pas la faire copier au dehors, par crainte qu'on nous la vole[1]. »

Lettre de Léopold, à Rome, le 2 mai : « Nous allons partir pour Naples, où nous resterons environ cinq semaines; puis nous repasserons par Bologne et Pise, et nous nous arrangerons pour séjourner dans l'endroit le plus frais et le plus sain, pendant les grandes chaleurs. Aujourd'hui, M. Meissner, qui arrive de Naples, et Wolfgang se sont fait entendre au Collège allemand. »

Lettre de Léopold, à Naples, le 19 mai : « Nous avons assisté, en route, dans un couvent de Capoue, à la prise de voile d'une religieuse. Dès la veille, un maître de chapelle est arrivé, avec trois ou quatre chars remplis de musiciens, qui tout de suite ont commencé la fête par des symphonies et un *Salve Regina*. »

Lettre de Wolfgang, ce même jour : « Le douzième menuet de Haydn, que tu m'as envoyé, me plaît infiniment, ainsi que la basse que tu as composée pour lui. Le 30 de ce mois commencera, ici, l'opéra composé par Jommelli. Dans cet opéra va chanter la De Amicis, chez qui nous sommes allés. Le second opéra sera composé par Caffaro, le troisième par Ciccio di Majo, et le quatrième on ne sait pas encore par qui. Ne manque pas d'aller entendre les litanies à Mirabell, et écoute bien aussi le *Regina Cæli* ou le *Salve Regina*. Dis à M. de Schiedenhofen qu'il faut qu'il apprenne, sur le clavecin, le menuet à répétitions, afin que je puisse, un jour, l'accompagner... »

Le 22 mai, toujours à Naples, Léopold écrit que l'*opera buffa* qu'ils ont entendu dans cette ville « est très bon ». Le 26 mai, il écrit que, dans quelques jours, aura lieu le concert organisé par de grandes dames de la société napolitaine, pour Wolfgang. Et la lettre du 29 mai annonce que le concert a fort bien réussi. « Demain, ajoute Léopold, il y aura de grandes fêtes, à l'Opéra et partout, pour l'anniversaire du roi. Si Wolfgang n'avait pas déjà signé le traité pour un opéra à Milan, il aurait été engagé à écrire un opéra pour Bologne, Rome, et Naples, car, dans chacune de ces villes, on le lui a proposé. »

Et Wolfgang, le même jour, écrit en post-scriptum : « Avant hier nous avons assisté à la répétition de l'opéra de M. Jommelli, qui est un opéra très bien écrit, et qui m'a vraiment beaucoup plu. M. Jommelli nous a parlé, et a été très aimable. Nous avons été aussi dans

1. Nous reviendrons tout à l'heure sur ce passage de la lettre de Wolfgang, qui peut aussi être interprété d'une façon différente. (Voyez p. 307, note 1.)

une église, pour entendre une musique de M. Ciccio da Majo, qui était extrêmement belle. Avec lui aussi j'ai causé longuement. La De Amicis chante à merveille. »

Lettre de Léopold Mozart, de Naples, le 5 juin : « Notre concert, ici, a fort bien marché. Le dimanche de la Pentecôte, nous avons assisté au grand bal de l'ambassade de France. » Et Wolfgang ajoute : « Nous avons mangé chez M. Doll, qui est un compositeur allemand, et un excellent homme. L'opéra d'ici est par Jommelli : il est beau, mais trop froid et trop vieux jeu pour le théâtre. La De Amicis chante d'une manière incomparable, comme aussi Aprile, qui a chanté à Milan. »

Le 27 juin, Léopold écrit, de Rome, qu'ils sont arrivés la veille dans cette ville, et qu'il se propose d'aller assister aux vêpres à Saint-Pierre. A Naples, l'impresario Amadori, qui a entendu Wolfgang chez Jommelli, lui a demandé d'écrire un opéra pour le théâtre San Carlo, « ce que nous avons dû refuser, à cause de la promesse donnée à Milan ».

Le 4 juillet, toujours de Rome, Léopold écrit que Wolfgang va être nommé chevalier d'un ordre pontifical, et que déjà tout le monde appelle l'enfant : *signor cavaliere*. Et la lettre du 7 juillet confirme cette nouvelle. « La croix donnée à Wolfgang est la même que celle qu'a obtenue Gluck. »

Ce même jour, Wolgang écrit à sa sœur pour la féliciter d'un *lied* qu'elle vient de composer : « Envoie-moi bientôt, dit-il, les six autres menuets de Haydn ! »

Enfin, dans une lettre de Bologne, le 21 juillet, Léopold rend compte du départ de Rome, et du voyage : « A Citta di Castello, nous avons entendu une messe, après laquelle Wolfgang a joué de l'orgue. Nous sommes arrivés ici hier ; et c'est le 10 juillet que nous avons quitté Rome. » Post-scriptum de Wolfgang : « Je ne connais pas encore le titre de l'opéra que je vais composer pour Milan. Notre logeuse, à Rome, m'a donné les *Mille et une Nuits* en italien : c'est tout à fait amusant à lire. »

Qnant aux souvenirs de la sœur, ils sont rédigés presque entièrement d'après les lettres ci-dessus, et ne contiennent que fort peu de renseignements nouveaux. Voici les seuls passages qui méritent d'être notés encore :

A Bologne, le P. Martini propose à Mozart un sujet de fugue avec son contre-sujet; et l'enfant, aussitôt, réalise la fugue complète sur le clavecin. A Rome, la sœur raconte que son frère, ayant noté, de mémoire le *Miserere* de la chapelle Sixtine, est retourné à ladite chapelle, le lendemain, avec sa partition cachée dans son chapeau, pour voir s'il ne s'était pas trompé, mais que, ce jour-là, on a chanté un autre *Miserere*. Cependant, le *Miserere* en question, qui était du célèbre Allegri, fut chanté de nouveau le vendredi saint ; et Mozart,

l'ayant entendu pour la seconde fois, constata que sa transcription était exacte, sauf pour deux ou trois détails. Ce tour de force fut bientôt connu à Rome ; et l'enfant eut à chanter lui-même le *Miserere* au clavecin, dans un concert privé, en présence du castrat Cristofori.

Et c'est également, sans doute, d'après une lettre perdue de l'un ou l'autre des deux voyageurs que la sœur, et Nissen à sa suite, nous racontent ceci : « Un jour que Wolfgang, à Naples, jouait du clavecin au *conservatorio Della Pieta*, ses auditeurs, émerveillés de l'agilité de sa main gauche, s'imaginèrent qu'il la devait au pouvoir magique d'une bague qu'il portait à ce doigt : sur quoi il ôta la bague, et continua de jouer avec la même aisance. Il faut ajouter que, dans toute la ville de Naples, ne se trouvait pas un seul piano, de sorte que Mozart, pendant son séjour, eut à montrer sa maîtrise sur un *solito cembalo*, — ou clavecin d'accompagnement. » Et ce dernier renseignement nous est des plus précieux ; car il nous apprend que Mozart, depuis son retour de Londres et de Paris, avait eu à sa disposition des *pianos* aussi bien à Salzbourg qu'à Milan et à Rome.

A ces documents de première main, les autres sources ne nous permettent guère de rien adjoindre d'un peu significatif, personne n'ayant encore pris la peine de rechercher, dans les bibliothèques et archives d'Italie, des traces du passage des Mozart dans des villes comme Florence, Rome, et Naples. Nous ne connaissons pas même les articles de journaux de ces villes dont parle Léopold, dans une de ses lettres. Nous n'avons aucun programme des « académies » du jeune garçon, dans le genre de ceux que Nissen a reproduits pour les concerts de Vérone et de Mantoue. Et pour ce qui est des compositions de Mozart lui-même durant cette période, l'unique renseignement que nous puissions ajouter à ceux qui contiennent les passages ci-dessus nous est fourni par une lettre de Mozart à son père, du 24 mars 1778. Mozart y écrit que, pour un amateur de Mannheim, il a fait copier « le quatuor composé jadis, un soir, dans l'auberge de Lodi ».

Cependant, les récits que nous a laissés, de son voyage en Italie, l'Anglais Burney nous permettent de compléter, sur certains points, la partie documentaire du présent chapitre.

Burney est venu en Italie dans le cours de 1770, au même moment où s'y trouvaient les Mozart, qu'il a rencontrés à Bologne en août, mais au sujet desquels il ne nous apprend rien d'intéressant.

A Parme, pour suivre avec lui l'itinéraire des Mozart, il mentionne, lui aussi, la Bastardini ainsi qu'une bonne pianiste, Mme Roger, et un violoncelliste de valeur, Ferrara. A Florence, dans plusieurs églises, il entend chanter des chœurs sans accompagement, en contrepoint, mais d'un style où n'interviennent jamais des fugues véritables. Le jeune anglais Linley, élève de Nardini depuis deux ans, a composé des concertos de violon, tout à fait dans la manière de son maître.

Le signor Campione, dont les *trios* (pour violons et basse) sont renommés dans toute l'Europe, demeure également à Florence, où il s'occupe de musique ancienne. Il a écrit un *Te Deum* tout rempli de canons. Burney n'a point l'occasion de rencontrer Ligniville, alors absent de Florence, et nous apprend de lui, seulement, qu'il a mis en canons, pour trois voix, le *Salve Regina*. Mais, de ce qu'il nous dit de Campione et de la musique religieuse à Florence, nous pouvons conclure que cette ville, évidemment sous l'influence du savant marquis, était, plus encore qne Bologne, restée fidèle aux vieilles traditions classiques : au milieu d'une Italie d'où le contrepoint disparaissait à vue d'œil, et qui ne trouvait plus même la force de s'intéresser à l'*opera seria*, Florence constituait une exception, qui doit avoir vivement frappé le petit Mozart.

A Rome, au contraire, le goût moderne règne déjà pleinement, malgré l'obstination des papes à ne pas admettre l'orchestre, ni même l'orgue, dans leur Chapelle Sixtine. Dans cette chapelle même, on prend l'habitude d'orner et de moderniser l'ancienne musique ; et il n'y a pas jusqu'au *Miserere* d'Allegri, d'ailleurs simplement considéré comme une curiosité, dont les strophes ne soient librement variées par les chanteurs. Au sujet de ce *Miserere*, le P. Martini apprend à Burney que deux copies seulement en ont été livrées au dehors, avec l'autorisation du pape : l'une pour lui-même, l'autre pour le feu roi de Portugal. Dans toutes les autres églises, ce ne sont plus que messes dans le goût nouveau, avec soli, duos et chœurs homophones, accompagnés d'un brillant orchestre, ou parfois de deux. On exécute aussi des oratorios, dont un, *Abigaïl*, par Casali, le maître de Grétry. Cet oratorio débute par une ouverture en trois mouvements, dont le dernier, « suivant l'habitude », est un menuet (ou plutôt un *tempo di menuetto*), mais d'un mouvement trop rapide dégénérant en gigue. Et Burney déplore aussi que les cadences, dans les airs, tendent à devenir de plus en plus longues.

Parmi les exécutants romains, les principaux sont : pour le chant, Cristofori, Mazzantini, savant musicien qui possède une collection d'œuvres de Palestrina, et la fille du peintre Battoni (qui, cette même année, a peint un magnifique portrait de Mozart) ; pour le violon, Celestini ; pour le violoncelle, Corri ; pour le piano, l'abbé Rossi et le signor Crispi, auteur également de quatuors à cordes. « Mais, à dire vrai, je n'ai jamais rencontré en Italie ni un bon joueur de piano, ni un bon compositeur pour cet instrument. Et cela s'explique par le peu d'usage qu'on en fait, sauf pour accompagner la voix. Les seuls pianos qu'on trouve, dans les maisons, sont de petites épinettes d'accompagnement. »

Enfin Burney a connu à Rome le vieux compositeur napolitain Rinaldo de Capoue, qui passait généralement pour avoir inventé le récitatif accompagné : en réalité, son innovation ne consistait

qu'à introduire « de longues ritournelles, ou symphonies, dans les récitatifs de passion, pour exprimer ou imiter ce que la voix ne saurait traduire ».

A Naples, Burney a été très déçu, au point de vue musical, et cette ville lui paraît désormais fort au-dessous de sa réputation. « De plus en plus, la musique tend à y devenir populaire, et toute mélodique ; et le fait est que les musiciens des rues ont, dans leur répertoire, une foule de morceaux très originaux, avec des modulations singulières. »

De même qu'avaient fait les Mozart avant lui, Burney, à Naples, s'entretient avec le vieux Jommelli, qu'il regarde comme le plus grand compositeur vivant. Il assiste aux répétitions de son nouvel opéra, *Demofonte,* où il trouve un excès de modulations, et « plús d'effets intrumentaux que vocaux ». Toute la vogue va aux opéras bouffes, et notamment à ceux de Paesiello et de Piccinni. Dans les *Trame per amore* de Paesiello, l'ouverture, — chose alors toute nouvelle, — n'a qu'un seul mouvement. Quant à Piccinni, il met dans ses opéras bouffes de longs récitatifs accompagnés, parfois même avec des imitations en contrepoint : mais les Napolitains lui reprochent, comme à Jommelli, d'employer trop d'instruments dans ses opéras.

Dans toutes les églises de Naples, ce ne sont plus que messes accompagnées d'orchestre, avec airs et duos, ou bien motets d'un style analogue. A l'église des Franciscains, Burney entend une messe de Manni, qui, suivant un procédé qu'il signale ailleurs encore, et que nous retrouvons dans la musique religieuse de Mozart, débute par un long prélude orchestral revenant ensuite pour accompagner le chœur.

Enfin, parmi les instrumentistes, les seuls que Burney trouve à louer sont deux pianistes : M[me] Hamilton et un élève et imitateur de Scarlatti, Carlo Cotumacci. Le célèbre violoniste Barbella lui paraît très inférieur à Nardini.

De tous ces documents, résulte la conclusion que cette partie du premier séjour de Mozart en Italie a, plus profondément encore que la précédente, plongé le jeune garçon dans le mouvement nouveau de la musique italienne, à l'exception d'un court épisode, formé par les arrêts à Bologne et à Florence, où le petit Mozart, au contraire, a entrevu les derniers vestiges existants d'un monde musical désormais en train de disparaître. De cet épisode nous parlerons tout à l'heure : mais il a été de trop brève durée pour pouvoir contrebalancer un peu sérieusement l'impression produite sur Mozart par ses séjours à Parme, à Rome, et à Naples.

Dans ces villes, plus pleinement encore qu'à Milan, où se faisait toujours sentir une certaine influence allemande, l'enfant a rencontré un goût musical à la fois tout italien et tout moderne, dont les quel-

ques passages de Burney cités plus haut nous font assez connaître la portée et le caractère. C'était un goût dont l'expression la plus parfaite se montrait dans le nouvel opéra bouffe des Piccinni et des Paesiello. Non seulement le contrepoint et tout le style travaillé de naguère avaient cessé d'être compris : il n'y avait pas jusqu'à l'*opera seria* qui ne fût tenu dorénavant, pour réussir, de descendre au niveau de l'opéra bouffe. A l'église, des messes toutes pleines d'airs et de duos, avec un accompagnement orchestral très fourni, mais au fond assez vide, ou bien, simplement, des motets dans le même style, ou bien encore des oratorios qui n'étaient que de longues suites d'airs d'opéra. Au théâtre, des airs plus courts et plus variés que ceux de la vieille école, avec un accompagnement plus important, qui, d'abord, constituait une « symphonie » et servait ensuite à soutenir la voix. Au concert, la musique instrumentale, de plus en plus, cédait le pas aux airs ; et d'année en année, le nombre diminuait des bons exécutants, notamment pour le piano et pour les instruments à vent. En résumé, l'Italie centrale et méridionale s'éloignait de plus en plus de ses vieilles traditions, pour s'engouer d'une musique toute vocale, légère et superficielle, mais plus simple et, jusqu'à un certain point, plus vivante que celle des maîtres de la génération antérieure. Et c'est précisément une musique de ce genre qui s'offre à nous dans toutes les œuvres de Mozart, durant cette période. L'influence de l'opéra s'y découvre jusque dans la musique instrumentale, — à l'exception du premier *quatuor*, composé encore sous l'action directe de Sammartini et des maîtres milanais. Aucune élaboration des motifs, aucun souci du contrepoint, ni de la couleur orchestrale, mais une entente, sans cesse plus développée, des habitudes, des ressources, et de la beauté propre du chant. Dans tout l'ensemble de la vie de Mozart, il n'y a peut-être pas de période plus purement italienne, et où la nature allemande du jeune garçon se soit plus visiblement subordonnée au goût d'une autre race.

Mais cette nature allemande n'en subsistait pas moins, au fond du cœur de Mozart, comme aussi sa passion native pour une perfection musicale d'ordre supérieur. C'est ainsi que, parmi des airs et une symphonie les plus italiennes du mode, nous allons rencontrer une *contredanse* où revivra, tout entière, l'âme de Salzbourg ; et c'est ainsi qu'il suffira à Mozart de passer quelques jours à Bologne et à Florence pour que nous le voyions tenté de renoncer au style italien de son temps, et de se lancer ardemment dans les études de contrepoint, à la suite du P. Martini et de Ligniville. De telle sorte que cet épisode passager, qui n'a point laissé de traces immédiates dans les œuvres qui ont suivi, nous explique cependant la véritable révolution qui va se produire dans la vie musicale de Mozart, lorsque, au mois d'août 1770, il aura l'occasion de recevoir les leçons du P. Martini, et de subir l'influence de l'atmosphère savante de Bo-

logne. Depuis lors, le goût italien ne nous apparaîtra plus, chez lui, que mêlé de préoccupations classiques, et modifié sous l'effet de son génie personnel ; et l'obligation même de composer un opéra italien ne suffira plus à nous rendre le jeune maëstro italianisant, le parfait élève et continuateur des Piccinni et des Sammartini que vont nous montrer presque toutes les œuvres de cette seconde période de 1770.

86. — *Lodi*, 15 *mars* 1770.

Quatuor en sol, pour deux violons, alto et violoncelle.

K. 80.
Ms. à Berlin.



Adagio. — Allegro. — Menuetto et trio (en ut).

L'autographe de ce premier quatuor de Mozart, à Berlin, porte l'inscription : *Quartetto di Amadeo Wolfgango Mozart, a Lodi, le 15 di marzo, alle 7 di sera ;* et nous avons vu déjà que Mozart, dans une lettre du 24 mars 1778, dit qu'il vient de faire copier « le quatuor écrit par lui, un soir, dans l'auberge de Lodi ». Après quoi l'on doit bien se garder d'imaginer que l'enfant ait composé tout ce quatuor en une seule soirée : cette fois comme toujours, il ne s'est mis à écrire son œuvre que lorsque, déjà, il la tenait presque entièrement achevée, dans sa tête ; et tout au plus aura-t-il essayé d'improviser son menuet, car, au contraire des autres morceaux, il y a fait tant de ratures que son père, ensuite, a été forcé de recopier au net tout le *trio*.

Peut-être n'y a-t-il point d'œuvre de cette période qui, mieux que ce quatuor, nous montre la profonde influence exercée sur Mozart, à ce moment de sa vie, par la révélation directe de l'art italien. Car le quatuor à cordes était, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, un genre beaucoup plus florissant en Allemagne qu'en Italie ; et certainement Mozart, avant son séjour à Milan, avait entendu et étudié des quatuors d'une forme, sinon d'un contenu, supérieurs à ceux des Sammartini et des Boccherini. Il a dû, par exemple, connaître dès son voyage à Paris les premiers quatuors de Joseph Haydn, et puis, à Vienne en 1768, la seconde et la troisième série des quatuors de ce maître. A Salzbourg, il a dû pratiquer les quatuors de Michel Haydn, et nous pouvons être certains que ni ceux de Stamitz l'aîné, ni ceux de Starzer et de Hoffmann, ni les quatuors français de Gossec ne lui étaient inconnus. Mais, avec tout cela, son premier quatuor est tout imprégné du style des maîtres italiens, sans qu'on y trouve, pour ainsi dire, aucune trace des œuvres qu'il a entendues précédemment. Et il suffit de jeter un coup d'œil sur

la série des *concertinos a quattro istromenti soli* composée par Sammartini en 1766 et 1767 pour y apercevoir les procédés et l'esprit dont s'est inspiré le petit Mozart.

Ces quatuors italiens avaient, en général, trois morceaux, dont le dernier était un menuet ou un *tempo di menuetto*, — terme qui signifiait simplement un menuet plus étendu, avec un trio en guise de *développement*, et une reprise plus ou moins variée. Quant aux deux premiers morceaux, tantôt l'*allegro* précédait le mouvement lent, et tantôt, comme dans le quatuor de Mozart, il le suivait. Parfois aussi, toujours comme chez Mozart, les trois morceaux étaient dans le même ton.

Au point de vue de la coupe intérieure des morceaux, Sammartini avait coutume, dans ses quatuors, de pratiquer le système du *développement*, avec rentrée variée de la première partie dans le ton principal, et ses *développements* avaient même une étendue assez considérable ; mais surtout, ainsi qu'on pouvait l'attendre d'un improvisateur, toujours prêt à concevoir des idées nouvelles, Sammartini introduisait volontiers, dans ses *développements*, des thèmes tout différents de ceux de la première partie du morceau, et qui constituaient, avant la reprise, un sujet nouveau, s'ajoutant à ceux qu'on venait d'entendre et qui allaient reparaître. Quant à ceux-ci, il va sans dire que le maître milanais ne se faisait point faute de les multiplier, et que, notamment dans ses *allegros*, les deux sujets ordinaires se renforçaient d'un troisième, sans compter la longue ritournelle terminant à la fois la première partie et la reprise finale.

Ce vieux Sammartini était bien, en effet, un improvisateur, avec la tête et le cœur débordant d'inventions mélodiques dont la valeur était forcément inégale, mais dont beaucoup joignaient à leur charmante beauté une expression pathétique très profonde ou un caractère très original de douceur poétique. Parmi les compositeurs italiens de musique instrumentale, il n'y en avait guère en Italie, à cette époque, qui pussent lui être comparés ; et les plus brillants *quintettes* de son jeune rival Boccherini apparaissent bien grossiers et bien pauvres, en regard de quelques-uns de ses *quatuors*. Et, s'il manquait tout à fait de cette science qui permet au musicien d'élaborer ses idées et de leur assurer une véritable vie artistique, et si même il avait trop d'idées pour que ses compositions n'offrissent pas une sensation de décousu et de désordonné, ses symphonies n'en attestaient pas moins une connaissance très sûre des *quatuors* et ressources des divers instruments. Trop souvent, en vérité, le rôle de l'alto, chez lui, était sacrifié : mais au contraire les deux violons et la basse étaient traités avec un art remarquable, dont l'étude ne pouvait que profiter au petit Mozart. L'un des traits les plus caractéristique de son « écriture » était l'égalité constante des deux violons, qui se partageaient le chant, tantôt se doublant et tantôt se répondant en écho et en imitation, pendant que la basse et l'alto les accompagnaient. Au lieu d'être subordonné au premier violon, le second tendait très souvent à le dépasser; et nous avons vu déjà que, dans ses symphonies italiennes, Mozart lui a emprunté cette manière de faire. Quelquefois, cependant, le premier violon faisait des traits, rappelant les cadences des airs d'opéra : mais, en somme, Sammartini n'abusait jamais des ornements, et son style restait toujours tout instrumental. C'était un

style évidemment inégal et incomplet, bien au-dessous du grand style qu'étaient en train de développer les maîtres allemands : mais, tel qu'il était, avec ses lacunes et sa confusion, il avait en soi une chaleur et une poésie que Mozart, dès ce moment, semble avoir goûtées et qui, en tout cas, deux ans plus tard, se sont révélées à lui de la façon la plus fructueuse. Lorsque, vers la fin de 1772, le cœur du jeune homme a achevé de s'ouvrir, les quatuors de Sammartini sont venus lui fournir comme des ébauches d'un art le mieux fait du monde pour répondre à son propre génie ; et le vieux compositeur milanais n'est pas sans avoir pris une grande part dans la merveilleuse envolée romantique dont le dernier séjour de Mozart en Italie, durant cet hiver de *Lucio Silla*, a été l'occasion, ou peut-être la cause.

En attendant, son premier quatuor nous le montre surtout frappé de l'aimable élégance mélodique des quatuors de Sammartini ; et, parmi les procédés de ce maître que nous avons indiqués, il n'y en a guère qui ne se retrouvent dans l'œuvre de l'élève.

Comme ceux de Sammartini, son quatuor n'est qu'en trois morceaux : car c'est seulement vers l'année 1773 que Mozart y ajoutera, pour finale, un aimable *rondo*. Comme chez Sammartini, le mouvement lent précède l'*allegro ;* et le quatuor se termine par un menuet : mais, dans le n° 86, le finale est un menuet véritable, avec un *trio* séparé et un *da capo ;* et l'enfant a écrit ses trois morceaux dans le même ton[1]. Quant aux répétitions en écho, à la séparation très nette et à la multiplicité des sujets, au rôle des ornements et des traits, à l'égalité constante des deux violons, sur tous ces points, et sur bien d'autres détails encore, l'influence de Sammartini apparaît manifeste. Tout au plus le génie instrumental de l'enfant le porte-t-il, déjà, à donner à l'alto une personnalité qu'il n'a, chez Sammartini, qu'accidentellement.

Dans le premier *adagio*, où le second violon tend sans cesse à monter au-dessus du premier, un *développement*, très court mais tout nouveau (comme chez Sammartini), amène une rentrée légèrement variée du premier sujet dans le ton principal, suivie d'une reprise à peu près textuelle des autres sujets. D'une façon générale, cet *adagio* a un caractère tout « sammartinesque », et absolument différent des *adagios* coutumiers de Mozart.

Peut-être l'influence de Salzbourg se distingue-t-elle un peu plus dans l'*allegro*, où le rythme du premier sujet a une verdeur populaire bien allemande : mais, ici encore, le style et les procédés viennent, en droite ligne, de Sammartini ; entre lesquels nous nous bornerons à citer le *développement*, sur un sujet tout nouveau, et avec un curieux dessin exposé d'abord par l'alto. Il y a aussi un petit essai d'entrée en contrepoint au début du second sujet, mais très faible, et qui nous fait voir combien l'enfant, durant cette première partie de son séjour en Italie, se souvient peu des études qui, naguère, l'avaient passionné.

1. Nous verrons plus tard, à propos des quators milanais de Mozart en 1773, que l'enfant a dû certainement connaître à Milan une nombreuse et remarquable série de quatuors de Gassmann, dont les manuscrits sont conservés aujourd'hui encore dans cette ville, et qui offrent presque invariablement la particularité d'avoir tous leurs morceaux composés dans le même ton.

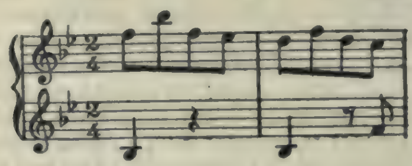
Enfin le menuet et son trio offrent la particularité signalée par Mozart dans les menuets italiens : les secondes parties sont beaucoup plus longues que les premières, mais, dans les deux cas, Mozart obtient simplement cet effet en reproduisant la première partie tout entière après la seconde, comme il faisait à Vienne en 1768.

En résumé, il faut bien avouer que ce premier quatuor est une œuvre d'écolier, et où le génie de Mozart ne se découvre guère. Mais la façon de traiter les instruments atteste déjà un sens très original de leurs ressources propres ; et peut-être, dans ce domaine comme dans celui de la symphonie, n'est-il pas mauvais que Mozart ait eu d'abord pour modèles des œuvres que la simplicité de leur forme lui permettait mieux de pénétrer et d'imiter avec fruit.

87. — *Rome, du* 11 *au* 14 *avril* 1770.

Contredanse en si bémol, pour deux violons, basse, deux hautbois et deux cors.

K. 123.
Ms. à Berlin.



L'autographe de ce petit morceau porte simplement *contradanza* : mais une lettre, citée plus haut, de Léopold Mozart décrit une « contredanse » que l'enfant vient de composer; et tout ce qu'il en dit se rapporte trop directement au n° 87 pour qu'il puisse être question d'un autre morceau. Aussi devons-nous reproduire encore ce passage, daté de Rome, le 14 avril : « Wolfgang vous envoie une contredanse dont il désire que M. Hoffmann compose les pas, et de telle façon que deux personnes seulement dansent, lorsque les deux violons jouent, comme préludant au reste, et puis qu'ensuite toute la compagnie danse ensemble, chaque fois que l'orchestre entier se met à jouer. Ce qui serait le plus beau, c'est que cinq couples différents pussent danser à tour de rôle, le premier commençant au premier solo, le second au deuxième, et ainsi de suite : car le morceau est fait de cinq *soli* et de cinq *tutti*. »

En effet, la contredanse est formée de cinq petits sujets séparés, dont chacun est joué d'abord par les deux violons, puis repris, exactement pareil, par l'orchestre entier. Et non seulement ce morceau nous montre combien Mozart était toujours préoccupé de la danse, dès ce moment de sa vie : nous y voyons encore que ses souvenirs musicaux de Salzbourg savaient, au besoin, se réveiller, lorsque l'enfant avait à écrire pour son pays. Car presque tous ces petits sujets sont d'une allure foncièrement salzbourgeoise, où se mêlent même, parfois, des réminiscences de Rameau et des danses françaises. Cependant, tout porte à croire que la musique italienne aura contribué à suggérer à Mozart

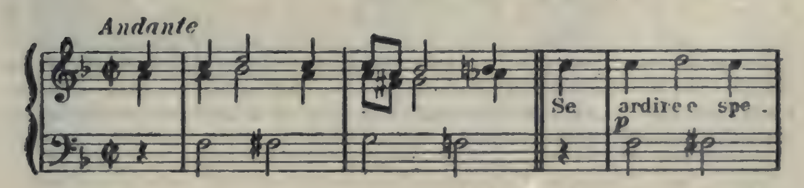
l'idée de ces *soli* des deux violons, puisque nous avons vu et verrons encore Mozart, durant le séjour d'Italie, emprunter à la musique locale l'habitude de ramener toute la partie essentielle du travail musical aux deux violons, tandis que tout le reste de l'orchestre se réduisait à un rôle assez accessoire. Cette habitude aura fait naître, dans l'esprit de l'enfant, la pensée d'opposer des phrases pour deux violons à la répétition des mêmes phrases avec accompagnement de l'orchestre entier. Aussi bien trouvons nous, entre les deux violons, l'égalité que nous avons signalée, souvent déjà, dans les œuvres précédentes ; et il y a même quelques passages où les deux violons se livrent à des imitations en contrepoint.

88. — *Rome, avant le* 25 *avril* 1770.

Air : Se ardir e speranza, en fa, pour soprano, avec accompagnement de deux violons, alto, violoncelle et basse, deux flûtes et deux cors (paroles du *Demofonte* de Métastase).

K. 82.

Ms. chez M. Malherbe, à Paris.



L'autographe de cet air porte l'inscription : *di Amadeo Wolfgango Mozart, nel mese d'aprile anno* 1770, *a Roma ;* et nous avons vu que Mozart, dans sa lettre du 21 avril 1770, annonçait qu'il « était en train de travailler » à la composition de cet air, — probablement pour l'une des « académies » où il allait avoir à se produire.

En tout cas il est curieux de voir que Mozart, dans cet air, comme dans le suivant n° 90, a mis en musique des paroles du *Demofonte* de Métastase, auquel il avait emprunté déjà le sujet de son quatrième et dernier air de Milan, après avoir traité, dans les trois précédents, des vers de l'*Artaserse* du même poète. Sans doute il aura voulu, en pendant à sa première série milanaise, composer une seconde suite de trois airs, d'après un autre poème : mais, cette fois, destinant ses airs à des séances publiques, au lieu d'avoir à y montrer qu'il était capable de traiter les diverses formes de l'air d'opéra, il a donné à ses trois airs la même coupe, éminemment concertante, du grand air italien avec demi *da capo*.

L'air n° 88 nous le fait voir, d'ailleurs, plus familiarisé encore que naguère avec le style italien de son temps, et préoccupé surtout de la voix, tout en accompagnant celle-ci d'un orchestre nombreux et varié. Comme dans les airs de Milan, et comme dans d'autres airs italiens que nous décrit Burney, le morceau débute par une longue « symphonie », d'ailleurs charmante, qui sert ensuite à accompagner le chant. Celui-ci, dans la partie principale de l'air, a deux strophes, dont la seconde,

seule reprise au *da capo*, n'est qu'une variation de la première ; et, entre ces deux strophes, une petite phrase de quelques mesures apparaît déjà comme un rudiment de second sujet, de même qu'une phrase analogue dans le premier des airs milanais. Quant à la seconde partie de l'air, en *ré mineur*, elle est assez insignifiante, contrairement à ce que l'instinct de Mozart lui suggérait dans ses airs antérieurs : le goût italien d'alors, ici, l'emporte sur son génie naturel. Mais, d'autre part, la ligne mélodique de la partie principale a une ampleur et une élégance remarquables, avec des ornements nombreux, toujours bien conçus pour la voix ; et l'on ne saurait trop admirer la manière dont Mozart, à présent, subordonne son orchestre à la voix du chanteur, tout en lui conservant une grâce exquise, avec ses petits dessins de flûtes, son alternance d'effets de basses et de violoncelles, et l'incessante rivalité de ses deux violons.

Détail curieux : dans d'autres compositions contemporaines des mêmes paroles de Métastase, et notamment dans un air d'Anfossi, les vers qui servent pour la partie principale sont ceux dont Mozart à fait sa petite seconde partie, tandis que les mots *Se ardire e speranza* y deviennent le sujet de cette seconde partie. Et puisque, aussi bien, chacun des airs du poème de Métastase a été traité par une foule de maîtres italiens, rien n'est plus intéressant que de comparer, au fur et à mesure, leur traitement d'un air avec celui de cet air par Mozart : ici, le jeune Allemand se revèle à nous déjà parfaitement nourri du style italien ; et l'air d'Anfossi, par exemple, sur les mêmes paroles, n'est ni mieux adapté aux habitudes des castrats, ni d'une instrumentation plus docilement soumise au chant.

89. — *Rome*, *le* 27 *avril* 1770.

Symphonie en ré, pour deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors.

K. 81.
Ms. perdu.



Allegro. — Andante en sol. — Allegro molto.

L'autographe de cette symphonie est inconnu : mais une copie ancienne, appartenant à la société viennoise des *Amis de la Musique*, porte l'inscription suivante : *del Sgre Cat. Wolfgango Amades Mozart, à Roma, 25 avril 1770*. Et bien que cette inscription ainsi formulée ne puisse provenir ni de Mozart lui-même ni de son père, qui auraient écrit *a Roma* et *aprile*, il est bien évident que le copiste ne l'a pas inventée, et qu'une date équivalente existait sur le manuscrit. Cette symphonie est d'ailleurs, sans aucun doute, celle dont Mozart parlait à sa sœur,

dans sa lettre romaine du 25 avril 1770 : « Aussitôt cette lettre achevée, je terminerai une symphonie que j'ai commencée. Mon air est fini, et il y a une autre de mes symphonies qui est, à présent, chez le copiste, lequel n'est autre que mon père. » La symphonie que l'enfant va terminer, c'est le n° 89; l' « air » est le n° 88; et quant à « l'autre symphonie », que le père de Mozart était en train de copier au même moment, c'était, sans aucun doute l'une des deux symphonies n° 77 et 78 que nous avons classées dans la période précédente; et, de préférence, nous serions tentés de croire qu'il s'agit ici du n° 78 où le type italien est déjà beaucoup plus accentué, et qui dans ce cas, pourrait même n'avoir été achevé par Mozart qu'après son départ de Milan. Aussi bien Léopold Mozart a-t-il eu également à copier le présent n° 89; et par là s'explique que cette symphonie, sur les catalogues de Breitkopf en 1775, ait figuré comme l'œuvre du père de Mozart[1].

1. Il se pourrait aussi que l' « autre symphonie » dont parle Mozart fut simplement l'œuvre du père, et cette seconde hypothèse nous apparaît même beaucoup plus vraisemblable. L'incertitude provient de ce que le petit Mozart s'est amusé à écrire sa lettre en italien. Sa phrase originale est : *Finita questa lettera, finiro una Sinfonia mia, che cominciai. L'aria è finita, una sinfonia è dal copista* (*il quale ê il mio padre*) *perche noi non la vogliamo dar via per copiarla* ; *altrimente ella sarebbe rubata.* Il se peut que l'italien de l'enfant ait été plus correct que nous l'avions d'abord supposé, et que les mots *dal copista* ne signifient pas : « chez le copiste », mais « du copiste ». En ce cas, le *perche* qui suit résulterait, dans l'esprit de l'enfant, d'une sorte d' « ellipse », et ce serait comme si nous lisions : « Mon air est fini, comme aussi une symphonie de mon copiste habituel, qui est mon père, car nous ne voulons point donner mon air à copier au dehors, sans quoi on ne manquerait pas de nous le voler. » Rien absolument ne nous empêche, à coup sûr, d'admettre que l'excellent Léopold Mozart, en Italie, se soit avisé d'occuper ses loisirs en composant, lui aussi, une symphonie ; et nous avons déjà eu l'occasion de dire que, en effet, l'on possède de lui des œuvres postérieures à la date de 1762, où sa fille prétend qu'il aurait abandonné la composition (voyez ci-dessus p. 5).

Mais ce qui est absolument impossible, c'est que, comme on l'a soutenu récemment, cette symphonie composée à Rome par Léopold Mozart soit notre n° 89. Aussi bien Mozart, dans sa lettre, commence-t-il par nous apprendre que lui-même va, tout de suite, « achever une symphonie ». Et il faut n'avoir pas vu la partition du n° 89, ou en tout cas n'avoir pas daigné jeter un coup d'œil sur les autres œuvres contemporaines de l'enfant, pour se hasarder à reconnaître une autre main et une autre âme que les siennes dans un ouvrage qui, par exemple, de la manière la plus saisissante, peut servir de pendant et de contre-partie à une autre symphonie du jeune garçon, n° 91, authentiquement terminée à Bologne quelques mois plus tard. Il n'y a pas dans tout le n° 89 une seule idée, pas un seul procédé, qui n'aient leur équivalent dans la symphonie de Bologne ; et nous pouvons ajouter sans crainte que, surtout, il n'y a pas une note de cette symphonie qui puisse provenir de la lourde et banale invention de Léopold Mozart.

Alléguera-t-on que cette symphonie n° 89, dans un ancien Catalogue Breitkopf, a été annoncée comme étant de Léopold Mozart ? Nous répondrons qu'une erreur analogue, dans ce même Catalogue, a attribué à Wolfgang une symphonie en *sol* qui était sûrement de son père. Et puis il y a l'ancienne copie viennoise, qui doit incontestablement s'appuyer sur un autographe, aujourd'hui perdu. Et enfin nous répéterons une fois de plus que l'attribution de cette symphonie romaine à Léopold Mozart est aussi impossible qu'est évidemment légitime son attribution à l'auteur des autres symphonies italiennes de Mozart étudiées ici.

Nous devons ajouter que, si même le n° 78 a été mis au point après le départ de Milan, cette symphonie n'en mérite pas moins d'être classée plutôt dans la période précédente, lorsqu'on la compare avec le n° 89. Car, comme nous l'avons dit, l'influence allemande y est encore sensible, attestée aussi bien par la présence d'un menuet que par la persistance de certains procédés viennois; mais surtout nous y découvrons un visible effort de l'enfant à se rendre maître du style italien de son temps, effort qui donne même à la symphonie une apparence particulière de contrainte et de pauvreté. Ici, au contraire, dans cette symphonie romaine, Mozart possède si pleinement l'idéal et la manière des symphonistes italiens que déjà nous sentons qu'il est assez à l'aise, sur le territoire restreint et borné de l'*ouverture* italienne, pour essayer d'y satisfaire son besoin naturel de perfection. A force de ressembler aux ouvertures italiennes des Piccinni et des Sacchini, son œuvre nouvelle, pour ainsi dire, cesse déjà de leur ressembler, en ce sens qu'elle fait servir les mêmes moyens à la production d'une beauté supérieure, et, traduisant les mêmes sentiments dans la même langue, les traduit toutefois avec plus d'éloquence.

Tout ce que nous avons signalé comme étant les traits distinctifs de la symphonie italienne, tout ce que nous ont montré les ouvertures des compositeurs d'opéras et les symphonies « de chambre » ou de concert de Sammartini et de son école, tout cela se retrouve dans ce n° 89. Non seulement l'œuvre n'a plus que trois morceaux, et ceux-ci sont plus courts, avec un caractère plus brillant et plus léger, que dans les symphonies viennoises; non seulement l'abondance des idées remplace désormais leur élaboration musicale, chaque sujet étant suivi d'une longue ritournelle, et souvent constitué de deux ou trois petits sujets juxtaposés; non seulement les répétitions de phrases se multiplient, comme aussi les contrastes; et non seulement Mozart adopte la coupe mixte, c'est-à-dire pratique, dans un ou deux des morceaux, le système des *développements* avec rentrée complète de la première partie, et, pour un ou deux autres morceaux, ne fait point de rentrée dans le ton principal : à ces caractères généraux s'en joignent d'autres, plus particuliers, qui nous montrent à quel point l'enfant s'était alors imprégné de l'esprit et du style des compositeurs italiens. Par exemple, cette symphonie et la suivante nous le montreront ne prenant plus la peine de varier ses reprises; elles nous le montreront employant des idées tout à fait nouvelles pour ses *développements;* et puis aussi elles nous le feront voir tantôt donnant un rôle égal aux deux violons, et tantôt chargeant le second d'accompagner le premier d'une figure continue. En un mot, nous aurons vraiment, dans ces deux symphonies, un modèle complet de ce que le goût italien appréciait, en matière de musique instrumentale, aux environs de 1770. Et cependant nous doutons fort que ces deux symphonies aient eu de quoi plaire à ce public autant que les œuvres locales dont elles étaient directement inspirées : car, dans les limites du genre nouveau qu'il est en train de traiter, le génie de Mozart tâche déjà à s'affirmer avec toute sa force personnelle, et ainsi ces symphonies se trouvent contenir, en quelque sorte, une quantité de musique dépassant l'étendue ordinaire du goût de l'Italie. Pour nous en tenir à un exemple, nous craignons que la façon dont Mozart

a conçu le rôle des instruments à vent, dans le n° 89, ait paru bien prétentieuse aux amateurs romains, ou bien, en tout cas, ne les ait guère touchés : car sans cesse l'enfant s'est ingénié à renforcer la raison d'être des hautbois et des cors, dans son instrumentation, en leur confiant de petites rentrées, de rapides *soli*, ou simplement des effets qui leur permettent de faire valoir leur couleur propre : de sorte que, sans être même aussi occupés que chez un Piccinni ou un Sammartini, les hautbois, chez Mozart, s'occupent d'une façon plus originale, et risquent par là d'enlever à l'ensemble du morceau son allure purement chantante et véritablement italienne.

Dans l'*allegro* initial, le premier sujet est très court, malgré ses répétions et sa ritournelle : mais le second, déjà plus étendu, est suivi d'une troisième idée absolument différente, après quoi vient encore une très longue ritournelle, aboutissant à un silence général de trois quarts de mesure : puis, en guise de *développement*, voici un quatrième sujet sans aucun rapport avec les précédents, et où les deux violons dialoguent, avec une importance égale, tandis que, dans tout le reste du morceau, le second se bornait à doubler ou à accompagner le premier. Et le premier sujet est ensuite repris dans le ton principal, et tout le reste de la première partie reparaît, sans autre changement que la transposition de toutes les idées dans ce même ton. Une rhapsodie ou un pot-pourri d'idées musicales : tel est bien ce morceau, suivant l'habitude des symphonies italiennes. Rien n'est approfondi, ni même assez développé pour nous arrêter au passage : mais chacune des idées est vive et piquante, les oppositions de rythmes et de nuances nous gardent en haleine ; et à chaque instant Mozart imagine de petits artifices d'une grâce charmante, à la fois dans l'invention de ses motifs et dans son langage instrumental. Non pas que ce dernier nous offre rien d'équivalent à l'admirable vie symphonique des œuvres naguère composées en Allemagne : le travail essentiel du quatuor se réduit toujours aux deux violons, et les instruments à vent n'interviennent jamais que pour orner un discours qui s'énonce sans eux : mais, à l'intérieur de ces limites, souvent le premier violon se distingue du second avec une verve imprévue, et il suffit aux hautbois d'une seule note indépendante pour nous faire sentir l'agrément et le prix de leur présence.

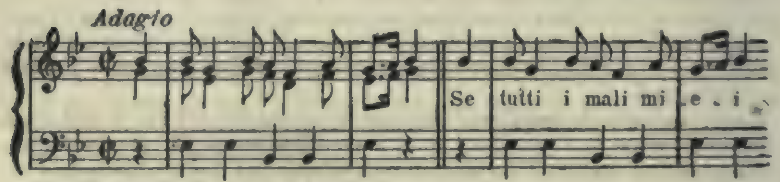
Dans l'*andante*, la hardiesse instrumentale de Mozart est même allée plus loin : c'est aux hautbois qu'il a confié le chant du second sujet, par opposition au chant du premier sujet que les deux violons se partagent en échos. Tout ce morceau, avec la douce pureté de son expression et la simplicité délicate de ses moyens, porte directement l'empreinte de Sammartini. Après un *développement* insignifiant de quatre mesures, toute la première partie est reprise, dans le ton principal : mais, ici, à l'exemple de Sammartini, — plus consciencieux et scrupuleux, sur ce point, que l'ordinaire de ses compatriotes, — Mozart essaie de varier sa reprise, au lieu de reproduire exactement ce qu'il a déjà dit, comme dans le premier morceau et dans le finale. Et bien que le chant des hautbois conserve toujours une simplicité qui en rend l'exécution extrêmement facile, il faut noter avec quel art l'enfant a su accommoder cette petite partie aux ressources spéciales de l'instrument.

Quant au finale, nous y retrouvons un type de finale que nous présentent toutes les symphonies italiennes de Mozart et des autre compositeurs, à la date que nous étudions : le premier sujet est fait de l'opposition plusieurs fois répétée d'un *forte* et d'un *piano*, avec un caractère presque exclusivement rythmique; et le second sujet, très distinct, avec sa ritournelle propre, tout en comportant plus de mélodie, n'a guère, lui-même, que la portée d'un intermède fugitif. Et cependant, c'est peut-être dans ce finale, d'une portée bien restreinte, que se découvre le mieux à nous l'impossibilité où était Mozart de renoncer jamais à son génie de musicien : car si ces deux sujets sont également dénués d'expression vivante, il suffit que le second séduise l'enfant par l'allure originale de son rythme pour qu'aussitôt nous le voyions insister sur ce rythme, s'amuser à lui faire rendre des effets imprévus, et, par exemple, le transformer tout à coup en ajoutant à la partie du quatuor quelques touches colorées des cors et des hautbois. Notons enfin que c'est dans ce finale que Mozart s'abstient de reprendre le premier sujet dans le ton principal, ainsi qu'il l'a repris dans les deux autres morceaux. Au fond, cette coupe *binaire*, qu'il a passionnément aimée autrefois, de 1765 à 1768, il ne l'emploie plus maintenant qu'à contre-cœur, dans des morceaux qui, évidemment, l'intéressent peu : jusqu'au jour prochain où, en Italie comme en Allemagne, il ne pratiquera plus que la coupe *ternaire*, avec *développement* et rentrée complète de la première partie, plus ou moins variée.

90. — *Rome, avril ou mai* 1770.

Air en mi bémol : Se tutti i mali miei, pour soprano avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 83.
Ms. à Berlin.



Adagio et allegretto (*en ut mineur*).

L'autographe porte l'inscription : *à Roma, 1770, di Amadeo W. Mozart* : mais comme Mozart, jusqu'au 25 avril, a été occupé de l'air *Se ardire* (nº 88), dont il parle dans deux de ses lettres, ce n'est donc qu'après cette date qu'il a pu s'occuper du présent air, dont les paroles, de même que celles des deux précédents, étaient empruntées au *Demofonte* de Métastase.

L'air *Se tutti i mali* avait été autrefois mis en musique par Hasse, avec un succès de popularité qui devait encore piquer l'émulation de l'enfant. Les paroles de l'air disent : « Si je pouvais te raconter tous

mes maux, je te ferais éclater le cœur ; une pierre même pleurerait à les connaître. » Mais Mozart, non plus que Hasse, ne s'est inquiété de donner à sa musique l'expression désespérée qu'exigeraient de telles paroles : il y a mis simplement la petite plainte, tendre et douce, qui était un des sentiments qu'il traduisait le plus volontiers.

Son air a la coupe, désormais constante chez lui pour les grands airs d'*académie*, du *demi da capo* ; et la première partie, comme dans les airs précédents, malgré l'étendue de ses deux strophes, n'a encore, proprement, qu'un seul sujet. L'orchestre, toujours comme dans les deux autres airs tirés de *Demofonte*, est constamment occupé, mais sans cesser de jouer un simple rôle d'accompagnement. La voix, par contre, est de plus en plus traitée avec le souci de son caractère propre ; la déclamation est excellente, et nombre de petites cadences viennent se fondre, par endroits, dans la belle suite de la ligne musicale. La seconde partie de l'air, cette partie récitative que Mozart, naguère encore, avait essayé de relever en lui prêtant une signification pathétique très intense, nous apparaît ici décidément sacrifiée : la mode italienne a eu raison, pour un moment, des velléités novatrices du génie de l'enfant. Courte et banale, cette seconde partie n'a, pour nous intéresser, que l'épisode curieux d'une enharmonie tout à fait imprévue : dans le chant, doublé par le premier violon, un *ré bémol* se transforme en un *ut dièze*, pour aboutir à un *ré* naturel.

Nous devons ajouter que l'air était primitivement plus long qu'il l'est aujourd'hui, Mozart ayant pratiqué trois grandes coupures sur son manuscrit, sans doute à la demande de la chanteuse : — car il convient encore de signaler que cet air, à la différence des deux précédents, a été écrit pour une voix de femme, ce dont son ornementation musicale, notamment dans les cadences, ne laisse point de se ressentir.

III. — BOLOGNE ET LE CONTREPOINT

(20 juillet-18 octobre 1770)

Le premier séjour de Mozart en Italie a été traversé, vers le milieu de 1770, par un événement tout fortuit, mais d'une importance historique extraordinaire. On a vu que Léopold Mozart, dans ses lettres de Rome et de Naples, disait à sa femme qu'il tâcherait à découvrir un endroit un peu frais et ombragé, pour y passer l'été, en attendant le retour à Milan qui devait avoir lieu lorsque la troupe des chanteurs de l'opéra serait formée pour le saison d'hiver. Or, le hasard a voulu que le lieu choisi pour cette villégiature fût précisément le seul qui pouvait exercer sur le génie de Mozart une influence profonde et bienfaisante : ou plutôt tout porte à croire que ce n'est point le hasard qui a décidé du choix de Bologne, au sortir de Naples, mais bien le désir formel de l'enfant, instinctivement attiré vers le merveilleux professeur de musique bolonais qu'il avait eu l'occasion de rencontrer durant l'une des haltes rapides de son voyage entre Milan

et Rome. On se souvient en effet que, à Bologne, le P. Martini s'est plu à éprouver la science du petit Mozart, et lui a notamment proposé un sujet de fugue : et bien que, au cours de son voyage, des épreuves du même genre lui eussent été imposées un peu partout, nous ne pouvons nous empêcher d'imaginer que, tout de suite, le jeune garçon a senti et compris combien le bon vieux moine de Bologne avait à lui révéler de secrets musicaux que ne soupçonnaient point les autres compositeurs ou virtuoses aux questions desquels il avait dû répondre. Toujours est-il que, en quittant Rome pour la seconde fois, ce n'est point dans un village montagneux du nord que sont allés demeurer les deux voyageurs, mais bien à Bologne, et pour y prolonger leur séjour pendant trois mois entiers, jusqu'au moment où il leur est devenu indispensable de rentrer à Milan pour s'occuper du prochain opéra. Il y a eu là, dans la vie de Mozart, un de ces accidents providentiels dont on ne peut se défendre d'être émerveillé; et peut-être toute la vie de Mozart ne nous présente-t-elle pas d'accident plus favorable au développpement de son génie que ces trois mois passés au contact du professeur bolonais.

Voici, d'abord, ce que nous apprennent les voyageurs eux-mêmes sur les événements musicaux de ce trimestre :

Le 28 juillet, Léopold écrit à sa femme que le livret de l'opéra à composer pour Milan, *Mithridate, roi de Pont*, vient de leur parvenir. Mais comme nous savons, d'autre part, que l'enfant a attendu son retour à Milan pour s'occuper de la composition des airs de cet opéra, — étant forcé d'accommoder lesdits airs aux moyens et au goût des chanteurs, — ce n'est qu'à propos de la période suivante que nous aurons à citer les détails donnés ici, par Léopold, sur le livret et la distribution probable de *Mitridate*. Le 4 août, Léopold écrit qu'il vient d'être malade, et il ajoute qu'il a eu la visite du compositeur bohémien Mysliweczek, qui a reçu la commande du premier opéra de 1772, à Milan, c'est-à-dire de la saison qui suivra celle où le premier opéra aura à être donné par Wolfgang. En post-scriptum, ce dernier ajoute : « Mon violon a maintenant des cordes neuves, et j'en joue tous les jours : je te dis cela parce que maman m'a demandé si je faisais encore un peu de violon. J'ai eu au moins six fois déjà l'honneur d'aller seul dans des églises, pour assister à de magnifiques offices. J'ai déjà composé quatre symphonies italiennes, en plus des airs, dont j'ai fait certainement au moins cinq ou six, et puis aussi un motet... Dis à M. de Schiedenhofen qu'il faut qu'il t'aide activement à écrire des menuets! Voici les commencements de plusieurs de mes cassations (suivent les premières mesures de trois morceaux, dont une marche, aujourd'hui perdus). Désormais, voilà ton désir satisfait! Mais j'ai bien à croire que la cassation dont tu me parles soit l'une des miennes : car, qui donc aurait l'audace de

faire jouer, comme étant de lui, une composition écrite par le fils du maître de chapelle, et cela quand sa mère et sa sœur sont présentes ? »

Le 11 août, Léopold écrit que le prince Pallavicini les a invités à passer plusieurs jours dans sa villa, voisine de Bologne. « A midi, tous les jours, il y a une messe, après laquelle on récite le rosaire, les litanies, le *Salve Regina* et le *De Profundis*. »

Lettre de Léopold, le 21 août : « Le 30 prochain aura lieu ici la grande fête annuelle, composée d'une grand'messe et de vêpres, qu'organisent, avec le plus de magnificence possible, les membres de la *Société philharmonique* de Bologne. »

Dans sa lettre du 25 août, les seuls passages à citer sont les suivants : « Ma collection de livres et de musique, écrit Léopold, s'agrandit énormément... Wolfgang n'a plus désormais aucune voix pour chanter : ce qui l'ennuie fort, car il se trouve ainsi empêché de chanter ses propres compositions. »

Le 1er septembre, Léopold écrit que, le 30 août, son fils et lui ont assisté à la messe et aux vêpres des membres de la *Société philharmonique*. « L'office a été composé par dix maîtres différents : le *Kyrie* et le *Gloria* par l'un, le *Credo* par un autre, et ainsi de suite, chacun dirigeant lui-même l'exécution de son œuvre. » Mais Léopold ajoute que, seuls, les membres de la société ont le droit de faire exécuter leurs compositions.

Le 3 septembre, Léopold écrit qu'il se propose bientôt de partir pour Milan.

Le 22, c'est Wolfgang qui écrit à sa sœur : « Les six menuets de Haydn (Michel) me plaisent beaucoup plus que les douze premiers. Nous avons eu à les jouer souvent pour la comtesse Pallavicini, et nous aurions bien désiré pouvoir être en état d'introduire en Italie le goût des menuets allemands : car les menuets italiens durent presque aussi longtemps que des symphonies entières. »

Le 29 septembre, Léopold annonce que, ce même jour, Wolfgang a commencé les récitatifs de son prochain opéra.

Le 6 octobre, il écrit que son fils et lui ont assisté à la fête de saint Pétrone, patron de Bologne, et que, ce jour-là, dans l'église du saint, « une musique a été exécutée, où ont pris part tous les musiciens de Bologne ». Et Léopold ajoute : « Nous voulions partir pour Milan dès mardi ; mais nous avons appris quelque chose qui va nous retenir ici encore jusqu'à jeudi, une chose qui, si elle se réalise, va faire à Wolfgang un honneur infini. Le P. Martini a reçu enfin ma *Méthode de Violon*. Nous sommes très intimement liés avec lui. La seconde partie de son grand œuvre (l'*Histoire de la Musique*) vient de paraître : j'apporterai les deux volumes chez nous. Tous les jours nous allons chez lui, et nous avons des entretiens sur l'histoire de la musique. Et ainsi vous avez eu à Salzbourg trois académies ? » En

post-scriptum Wolfgang écrit : « Combien je voudrais pouvoir bientôt entendre les symphonies de chambre de la famille Pertl [1], et y faire moi-même une partie de trompette ou de flageolet ! J'ai vu et entendu ici la grande fête de saint Pétrone ; c'était beau, mais trop long, et on a été obligé de faire venir les trompettes de Luca (?), et encore ont-elles soufflé affreusement. »

Enfin le 20 octobre, de Milan, Léopold annonce que les voyageurs viennent d'arriver dans cette ville le 18, après un jour passé à Parme. Et voici comment il rend compte de l'événement auquel il avait fait allusion dans sa lettre précédente : « L'Académie philharmonique de Bologne, à l'unanimité, vient de recevoir Wolfgang parmi ses membres, et lui a délivré le diplôme d'académicien. La concession de ce diplôme a été précédée d'une épreuve solennelle. Le 9 octobre, à quatre heures de l'après-midi, Wolfgang a dû comparaître dans la grande salle de l'académie. Là, le *Princeps academiæ* et les deux censeurs, qui tous les trois sont de vieux maîtres de chapelle, en présence de tous les autres membres lui ont donné le texte d'une antienne de l'antiphonaire, sur lequel il a dû composer un motet à quatre voix dans une chambre voisine. La composition achevée, les censeurs et tous les autres membres l'ont examinée, et puis l'on a voté, et comme toutes les boules étaient blanches, Wolfgang a été appelé devant ses juges. A son entrée, tous ont applaudi, et le *Princeps*, au nom de la société, a proclamé son admission... Tous se sont étonnés qu'il eût achevé son morceau si rapidement, car maints autres ont mis trois heures sur une antienne de trois lignes. Et il faut que tu saches que l'épreuve est des plus difficiles : car ce genre de composition exclut bien des choses qu'on a dit à Wolfgang qu'il n'aurait pas le droit d'y faire, et lui, il est venu à bout de l'affaire en une bonne demi-heure ! » Suivent les premiers mots du diplôme, auxquels Léopold ajoute encore la copie d'un certificat délivré à Wolfgang par le P. Martini, et où nous lisons :

Bologne, le 12 octobre 1770.

« Je soussigné, ayant eu sous les yeux plusieurs compositions musicales de divers styles, et ayant plusieurs fois entendu le chevalier A.-W. Mozart jouer du piano et du violon, atteste que je l'ai trouvé très versé dans toutes les qualités de l'art musical, ce dont il m'a donné la preuve, surtout, au clavecin, où je lui ai proposé divers sujets qu'il a aussitôt développés de la façon la plus magistrale, avec toutes les conditions artistiques requises. En foi de quoi » etc...

Et Léopold ajoute que la nomination de Wolfgang lui fait « d'autant

1. On sait que Pertl était le nom familial de la mère de Mozart avant son mariage. Il s'agit là, évidemment, de petites séances de musique organisées chez les Mozart, sans doute avec des parents de la mère ; et ce sont les mêmes « académies » dont parlait tout à l'heure Léopold Mozart.

plus d'honneur que l'Académie, vieille de plus d'un siècle, compte parmi ses membres, en plus du P. Martini et des autres musiciens éminents de l'Italie, les maîtres les plus remarquables des autres nations ».

La sœur, dans ses souvenirs, ne mentionne ce séjour de Bologne que pour raconter, d'après la lettre ci-dessus, l'admission de son frère à l'*Académie philharmonique*. Mais nous possédons, par ailleurs, un témoignage authentique, et infiniment précieux, de la signification qu'a eue, pour Mozart, son séjour auprès du P. Martini : il nous est fourni par une lettre que Mozart lui-même, six ans après, écrira à son cher et vénéré professeur bolonais, pour lui soumettre un *Offertoire* de sa composition. « Très révérend Père et Maître, mon cher Maître bien aimé, — lui dira-t-il, — la vénération, l'estime, et le respect que je n'ai jamais cessé d'entretenir pour vous m'engagent à vous envoyer aujourd'hui un faible échantillon de ma musique, que je voudrais soumettre à votre jugement infaillible... Très cher et vénéré Père et Maître, je vous prie bien instamment de m'en dire votre opinion, toute franche et sans réserve... Que de fois oh ! que de fois j'éprouve le désir d'être plus près de vous, afin de pouvoir encore m'entretenir avec vous !... Ah pourquoi sommes-nous si éloignés l'un de l'autre, bien cher Maître et Père ! J'aurais tant de choses à vous dire !... Jamais je ne cesse de me désoler à la pensée de devoir vivre si loin de la persoune que j'aime, que j'estime, et que je vénère le plus au monde ! » (Lettre du 4 septembre 1776.)

Nous savons encore, par les récits oraux de Léopold Mozart, que, chaque fois que l'enfant venait chez le P. Martini, celui-ci lui proposait un sujet de fugue, et que toujours il était ravi de la façon dont l'enfant s'acquittait de sa tâche. Au reste, le grand nombre de compositions achevées et d'esquisses que Mozart nous a laissées dans un style directement inspiré du P. Martini, et qui doivent sûrement avoir été écrites durant ce séjour, nous prouve assez avec quelle assiduité l'enfant a mis à profit les leçons du vieux maître. Et quant à l'atmosphère musicale dont il s'est pénétré pendant ce trimestre passé à Bologne, ou dans le voisinage immédiat de cette ville, nous allons en trouver un reflet des plus curieux dans le livre, déjà cité, de l'anglais Burney, qui a précisément visité Bologne en même temps qu'y demeuraient nos voyageurs salzbourgeois.

Le premier soin de Burney, en arrivant à Bologne, est naturellement d'aller se présenter au P. Martini. Ce savant franciscain a publié, en 1757, le premier volume de son *Histoire de la Musique*, qui doit avoir cinq volumes en tout ; le second est sur le point de paraître, et l'on a vu, en effet que Léopold Mozart en parle à sa femme comme « étant déjà prêt ». Burney, tout de même que les Mozart, n'est pas moins émerveillé de la bonté que de la science du P. Martini. Il nous apprend que le vieux moine a chez lui une

collection magnifique d'imprimés et de manuscrits, occupant quatre chambres entières, et que le pape lui a donné l'autorisation d'examiner tous les manuscrits musicaux des églises et couvents d'Italie.

Burney va voir aussi le vieux castrat Farinelli, que l'on se rappelle que les Mozart ont également rencontré, dès leur premier passage à Bologne. Ce véritable prince des castrats italiens est un homme très accueillant et modeste, d'une érudition musicale extraordinaire, et possédant une collection admirable de clavecins et de pianos.

Il n'y a point d'opéra, à Bologne, pendant le séjour de Burney : mais nulle part on n'entend plus de musique que dans ces églises où nous avons vu que le petit Mozart, durant une maladie de son père, se vantait d'être souvent allé pour entendre « de magnifiques offices ». Burney, lui, mentionne seulement une messe en musique de Caroli, maître de chapelle de la cathédrale, dans l'église des Augustins : encore en juge-t-il la musique bien « vieux jeu », ce qui laisse à entendre que, à Bologne comme à Florence, les compositeurs d'église avaient gardé le culte du style ancien.

Sur le conseil de Martini, Burney prolonge de deux jours son arrêt à Bologne pour assister à la fête musicale dont Léopold Mozart vient de parler à sa femme, dans sa lettre du 1er septembre. Cette fête, célébrée dans l'église Saint-Jean-du-Mont, est une sorte de concours entre les membres de la *Société philharmonique*, où prennent part une centaine de chanteurs et d'instrumentistes. Ce sont d'abord, à la messe, un *Kyrie* et un *Gloria* de Lanzi, « graves et majestueux » : les deux morceaux s'ouvrent par une longue introduction symphonique, qui sert ensuite d'accompagnement pour un chœur fort bien fait ; puis viennent plusieurs jolis airs, et une fugue « excellente ». Le *Graduale* suivant est du susdit Caroli. dont le style, décidément, est déclaré « un peu trop suranné ». Le *Credo* est de Gibelli, élève du P. Martini, et « remarquable harmoniste ». Enfin cette première partie de la fête se termine par une « symphonie avec soli » de Piantanida, qui est le principal violon de Bologne.

Aux vêpres, le *Domine* est de Fontana di Carpi, qui l'a écrit tout entier en un seul mouvement. Puis vient un *Dixit* de l'abbé Zannotti que Burney proclame « admirable », et dont il prend plaisir à louer « l'accompagnement judicieux, les ritournelles expressives, les mélodies nouvelles et pleines de goût ». Le *Confitebor* de Vignali, assez insignifiant, est suivi d'un *Beatus vir* de Corretti, vieux prêtre dont la science en contrepoint est presque égale à celle du P. Martini. Un jeune élève de ce dernier, Ottani, a été chargé de composer le *Laudate pueri*. Et la fête s'achève par un *Magnificat* dont l'auteur, Mazzoni, est attaché à l'Opéra de Bologne en qualité de « compositeur ». Burney ajoute qu'il a rencontré, à ces offices, son confrère Léopold Mozart et le jeune fils de celui-ci, qui vient de recevoir l'ordre de l'Eperon d'Or, et s'apprête à composer un opéra pour



LE P. JEAN-BAPTISTE MARTINI,

D'après une gravure contemporaine.

Milan. Mais il ne nous dit rien d'autre sur le jeune garçon ; et ce n'est que deux ans après qu'il aura l'occasion d'émettre sur lui, selon des renseignements reçus de Salzbourg, un jugement qui, du reste, ne fera guère honneur à sa perspicacité critique.

Dans ce milieu tout pénétré de veille musique, où personne ne songeait à l'opéra, et où, à côté du P. Martini, d'autres musiciens vivaient qui étaient « à peine moins savants que lui en contrepoint », on comprend que le petit Mozart se soit senti tout disposé à subir la paternelle influence de son nouveau maître. Et cette influence s'est exercée sur lui à un double point de vue : non seulement elle lui a fourni l'occasion de reprendre et de pousser plus à fond ses études de contrepoint, négligées ou abandonnées depuis son départ de Salzbourg; elle a eu encore et surtout pour effet d'éveiller en lui, la première fois et maintenant à jamais, l'intelligence et le goût du contrepoint, ou plutôt de ce qu'on pourrait appeler la « musique bien écrite ».

Car, à défaut de Bologne et du P. Martini, Mozart n'aurait point manqué, tôt ou tard, d'avoir à reprendre et à compléter des études que l'on considérait toujours comme utiles pour l'éducation professionnelle d'un musicien. Mais ces études, tout en étant pratiquées un peu partout, étaient alors universellement dédaignées : on les regardait comme des exercices, précieux pour l'entraînement du jeune musicien, mais à la façon des thèmes latins que les professeurs de collège imposaient à leurs élèves. En même temps qu'on enseignait aux jeunes gens les règles du contrepoint, on les accoutumait à les mépriser, à les tenir pour un bagage précieux à posséder, mais dont on ne devait se servir que le moins possible dans l'usage courant de la composition. Et peut-être n'y avait-il vraiment au monde, à cette date, — exception faite de certains amateurs comme Ligniville ou d'originaux surannés comme tels compositeurs de l'Allemagne du Nord, — que le vénérable P. Martini qui pût avoir assez d'autorité pour inspirer au jeune Mozart le respect de l'ancien langage musical. De telle sorte que la signification principale du séjour de Mozart à Bologne ne consiste pas autant à lui avoir appris la pratique du contrepoint qu'à lui en avoir révélé la beauté souveraine. C'est à Bologne qu'est arrivée, dans la vie du jeune homme, cette crise décisive qui, par exemple, dans la vie d'un futur poète, se produit lorsqu'il découvre tout à coup l'éminente valeur artistique des chefs-d'œuvre que ses professeurs, jusqu'alors, lui ont fait concevoir simplement comme de fastidieuses machines pédagogiques, des sources de récompenses ou de punitions. Depuis lors, sauf quelques brèves périodes d'enthousiasme juvénile pour la « galanterie » à la mode, toujours les œuvres les plus « galantes » de Mozart se ressentiront de son goût pour le contrepoint ; et toujours nous le verrons éprouver une joie toute particulière lorsque l'occasion lui sera offerte de

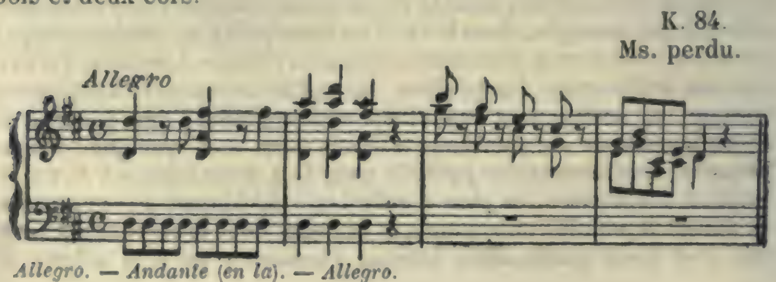
s'abandonner plus librement à ce goût, parmi l'indifférence générale de son entourage.

Quant à la part positive de l'enseignement reçu par Mozart à Bologne, l'analyse des œuvres écrites par lui durant ce séjour nous montrera, tout ensemble, de quelle nature ont été les leçons du P. Martini et combien le jeune homme en a profité. D'une façon générale, on peut dire que le savant franciscain a instruit son élève bien moins à approfondir les lois particulières du canon et de la fugue qu'à nourrir de contrepoint le langage mélodique et expressif qui lui était naturel. Avant tout, le contrepoint que Mozart a étudié à Bologne était essentiellement vocal, approprié aux ressources comme aux limites du chant ; et toujours, en même temps, les essais polyphoniques du jeune homme, durant cette période, attesteront un souci marqué d'associer au contrepoint une traduction fidèle et nuancée des divers sentiments indiqués par les paroles. Aussi bien cette alliance du contrepoint et du chant expressif était-elle le principe fondamental de la doctrine et de l'œuvre du P. Martini. Cet homme admirable avait constamment à cœur d'accommoder sa science à l'esprit nouveau de son temps, et, plus encore, de l'associer à sa qualité de prêtre et de chrétien. Avec cela, un représentant parfait du génie de sa race, et le dernier héritier de ce beau style italien qui, naguère, avait créé les chefs-d'œuvre des Frescobaldi et des Corelli, et de Hændel même. En se nourrissant de ses leçons, — dont bien d'autres, avant lui, avaient profité, mais personne aussi pleinement ni avec autant de passion, — Mozart s'est trouvé prendre contact avec ce que l'Italie avait à lui donner de plus précieux et de plus sacré. Et si, plus tard, son œuvre va se distinguer de celle de ses plus grands rivaux par un caractère de beauté plus pure et plus haute, peut-être le devra-t-elle, en grande partie, à la chance qui lui aura permis de consacrer ces trois mois de sa jeunesse à recueillir l'héritage des vieux maîtres italiens.

91. — *Milan, mars* 1770 *et Bologne, juillet* 1770.

Symphonie en ré, pour deux violons, deux altos, basse, deux hautbois et deux cors.

K. 84.
Ms. perdu.



Allegro. — Andante (en la). — Allegro.

Une ancienne copie de l'autographe perdu de cette symphonie porte, l'une au-dessous de l'autre, les deux inscriptions suivantes : *in Milano, il Carnovale 1770*, et *Del Sigr. Cavaliero W.-A. Mozart à Bologna, nel mese di Luglio 1770*. Mais, en réalité, il se pourrait que la symphonie n'eût été composée, vraiment, ni à Milan où Mozart doit avoir seulement commencé le premier morceau, ni à Bologne, où, arrivé le 20 juillet, il a dû seulement achever de mettre sa partition au net. Commencée à Milan, la symphonie aura été écrite, surtout, à Rome, tout de suite après le n° 89 : car elle ressemble à cette dernière si complètement que le jeune garçon paraît bien l'avoir composée presque du même jet[1]. En tout cas, vainement on y chercherait la moindre trace des leçons du P. Martini. Comme les précédentes « symphonies italiennes » de Mozart, le n° 91, d'un bout à l'autre, nous offre un modèle parfait de l'*ouverture* italienne d'alors, avec la multiplicité de ses sujets et leur opposition, avec ses répétitions constantes de phrases, et la simplicité de son écriture musicale, toute homophone, et la pauvreté foncière de son instrumentation, dont la partie essentielle se réduit, en somme, aux deux violons. Mozart, décidément, n'admet plus que trois morceaux, avec un finale très rapide et sommaire. Conformément à l'usage italien, il alterne la coupe nouvelle, ayant des rentrées dans le ton principal, avec l'ancienne coupe où le premier sujet n'est repris qu'à la dominante. Et il convient enfin de noter, dans les deux premiers morceaux de cette symphonie, un procédé que nous allons retrouver dans l'ouverture de *Mitridate*, et qui consiste, en somme, à supprimer le *développement*, sauf à le remplacer par une transition de quelques mesures entre la première partie et sa reprise totale, à peine variée.

Tout cela, évidemment, atteste l'improvisation, et, en nous montrant encore l'indifférence croissante de Mozart pour la musique instrumentale, nous force à placer cette symphonie, ainsi d'ailleurs que les précédentes, fort au-dessous des belles compositions symphoniques de 1767 et 1768. Et cependant, comme nous l'avons dit déjà, les symphonies italiennes de 1770, et le n° 91 en particulier, doivent à la simplicité relative de leur idéal artistique de pouvoir nous offrir une perfection, une aisance, et une maîtrise d'idées et de forme où l'enfant, sans doute, n'aurait pas atteint, s'il avait continué à pratiquer la manière, plus profonde et plus difficile, des maîtres viennois. Le fait est que, ici, il n'y a rien qui trahisse l'esprit ni la main d'un enfant ; et Mozart est si à l'aise, dans le genre nouveau, que nous le voyons même recommencer à y épancher librement son génie naturel : soit que, dans le second sujet du premier morceau, et dans le *développement* du finale, il s'amuse à inventer des rythmes spirituels et piquants, ou que, dans les trois morceaux, il tâche à émanciper les instruments à vent, parmi les limites restreintes que leur permettait alors le goût italien.

Dans le premier morceau, les trois sujets, chacun suivi de sa ritournelle, sont si pareils à ceux de la symphonie de Rome (n° 89) que l'on

1. Notons ici que cette symphonie complète pour nous la série des œuvres que Mozart, dans sa lettre du 4 août 1770, affirme avoir composées en Italie jusqu'à cette date : « J'ai déjà composé quatre symphonies italiennes (n°s 77, 78, 89 et 91), en plus des airs, dont j'ai fait certainement au moins cinq ou six (n°s 79, 81, 82, 83, 84, 88 et 90), et puis aussi un motet (n° 80). »

croirait voir deux esquisses d'une même composition : mais, ici, comme nous l'avons dit, le *développement* se réduit à quelques mesures de passage, après lesquelles la première partie se reproduit sans aucun changement.

Dans l'*andante*, où la transition entre les deux parties n'est pas moins sommaire, les deux sujets s'opposent avec un relief charmant, accentué encore par l'apparition intermittente des instruments à vent ; et les parties de violons, avec leurs mentions écrites d'*arco* et de *pizzicato*, sont traitées avec une entente remarquable des ressources de l'instrument.

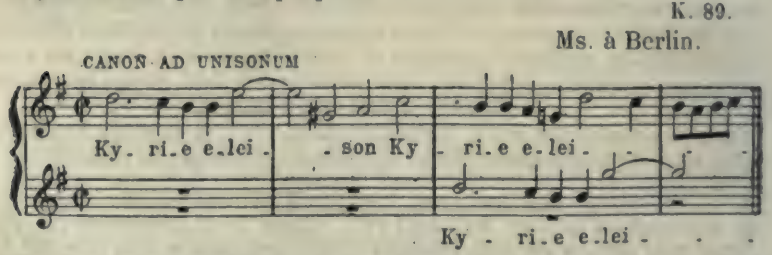
Quant au finale, où le premier sujet n'est repris qu'à la dominante après les deux barres, mais reparaît dans le ton principal, en manière de *coda*, aux dernières mesures, ce petit morceau tout en triolets, avec son rythme de chasse, nous présente vraiment un modèle achevé du type du finale dans l'*ouverture* italienne : en attendant que Mozart substitue à ce type celui du *rondo*, dont la vogue va bientôt devenir énorme dans l'Europe entière. Ce retour du premier sujet en *coda*, à la fin d'un morceau où le même premier sujet n'a pas été repris dans le ton principal avant la reprise du second, se rencontre d'ailleurs volontiers, lui aussi, chez les maîtres italiens du temps ; et nous le retrouvons, par exemple, dans le premier *allegro* d'une belle symphonie en *fa* de Chrétien Bach, composée par celui-ci à Milan vers 1758. Avec cela, dans ce finale du n° 91, une gaieté et un entrain merveilleux, se poursuivant à travers des dissonances, des modulations mineures, de gentilles et rudimentaires imitations.

Cette symphonie est la quatrième des « quatre symphonies italiennes » dont parle Mozart dans sa lettre du 4 août 1770. Une cinquième composition analogue, l'ouverture de ***Mitridate***, nous fera voir encore la même maîtrise, employée au service du même idéal ; mais ensuite le jeune Mozart renoncera pour toujours à ce genre, dont il aura reconnu désormais l'infériorité, et nous le verrons alors utiliser au profit d'un art plus haut et plus subtil l'expérience que lui aura permis d'acquérir cette année toute passée à imiter la manière légère et brillante de l'*ouverture* italienne.

92. — *Rome, Naples ou Bologne, entre avril et août* 1770.

Kyrie en sol, pour cinq soprani.

K. 89.
Ms. à Berlin.



Ce *Kyrie* n'est entièrement formé que de trois canons, le *Kyrie*, le *Christe* et le second *Kyrie*, écrits « à l'unisson » pour cinq voix de

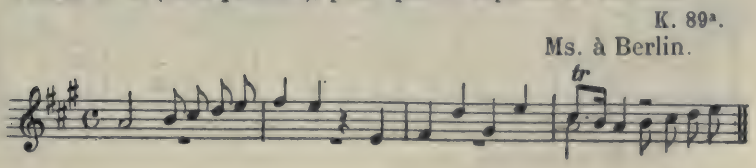
soprani. C'est là un genre que Mozart n'a pratiqué absolument qu'une seule fois dans sa vie, et sous l'influence directe du *Salve Regina* et du *Stabat Mater* composés, entre 1765 et 1767, par le marquis de Ligniville. duc de Conca, chambellan et maître de musique à la Cour de Florence. De telle sorte que le présent *Kyrie* (dont l'autographe, à Berlin, ne porte point de date) doit sûrement avoir été composé entre avril 1770, où Mozart a rencontré le contrapuntiste florentin, et août 1770, où les leçons du P. Martini se sont substituées, pour lui, à l'imitation du style de Ligniville. Il n'est pas impossible que l'enfant, ayant reçu en cadeau les deux motets de Ligniville, se soit amusé à les imiter pendant son séjour à Rome ou à Naples; et peut-être aussi l'idée de cette imitation ne lui sera-t-elle venue que dans les premiers temps de son séjour à Bologne, lorsque se sont révélées à lui la signification et la beauté du langage polyphonique : mais, quoi qu'il en soit, ainsi que nous venons de le dire, ce jeu ou ce tour de force contrapuntique est sûrement antérieur au moment où le petit Mozart, sous l'influence de son cher vieux maître bolonais, s'est rendu compte de la possibilité de traiter le contrepoint non plus comme un artifice plus ou moins piquant, mais comme une langue plus appropriée que toute autre à l'expression des sentiments religieux ou profanes.

Les motets susdits de Ligniville étaient, comme le *Kyrie* de Mozart, entièrement faits de canons réguliers se succédant l'un à l'autre. Le *Stabat Mater* en comprenait jusqu'à trente, dont Mozart a transcrit quelques-uns de sa plus belle main (K. Anh. 238), évidemment pour se préparer à les imiter. Tout comme les canons de Mozart, ceux de Ligniville étaient pour voix seules, et pour des voix égales : mais tandis que les trente canons du *Stabat Mater* n'étaient écrits que pour trois voix, l'enfant s'est amusé à rendre sa tâche plus difficile en écrivant pour cinq voix les canons de son *Kyrie*. Pour tout le reste, et notamment pour l'étendue aussi bien que pour le caractère général des sujets des canons, la ressemblance est complète entre Ligniville et Mozart, encore que le troisième canon de ce dernier, à la différence des deux précédents, ait déjà une allure à la fois plus chantante et plus expressive que l'ordinaire des idées, bien froides et sèches, du dilettante florentin. Comme chez Ligniville, les entrées des cinq voix se succèdent régulièrement dans le même ordre. Et quant à la valeur musicale de ces canons, il faut bien avouer qu'elle est encore assez médiocre, ne dépassant pas la portée d'un travail d'écolier. De fautes proprement dites, le petit Mozart n'en a point commises : mais la simplicité de ses sujets lui a permis de les unir jusqu'au bout sans trop de peine.

93. — *Bologne, juillet ou août* 1770.

Canon en la (sans paroles), pour quatre soprani à l'unisson.

K. 89ª.
Ms. à Berlin.



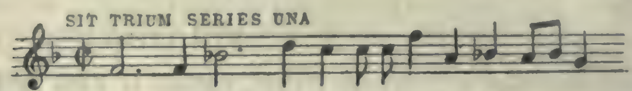
Ce canon est écrit sur une feuille qui contient, en outre, le premier canon du *Kyrie* précédent et les cinq canons énigmatiques n° 94 : ce qui tendrait à faire croire que le n° 93 a déjà été composé à Bologne : car les canons énigmatiques n° 94 empruntent directement leurs sujets, comme nous le verrons, aux vignettes dont le P. Martini a illustré les tomes I et II de son *Histoire de la Musique.* Le n° 93 est d'ailleurs d'un style tout pareil à celui du *Kyrie* précédent, mais peut-être avec un caractère vocal moins marqué, ce qui indiquerait que l'enfant l'a considéré plutôt comme un simple exercice.

94. — *Bologne, juillet ou août* 1770.

Cinq canons énigmatiques : 1° *Sit trium series una;* 2° *Ter ternis canite vocibus;* 3° *Canon ad duodecimam : clama ne cesses;* 4° *Tertia pars si placet;* 5° *Ter voce ciemus.*

K. 89ª.

Ms. à Berlin.



De ces cinq canons, écrits sur la même feuille que le numéro précédent, les quatre premiers sont directement imités des vignettes placées par le P. Martini dans les tomes I et II de son *Histoire de la Musique.* Les titres latins que nous avons cités sont inscrits au-dessus des divers canons, dont ils constituent « la clé » ; et quant aux paroles chantées, les quatre premiers canons les empruntent à des textes liturgiques, tandis que le cinquième a pour paroles *Thebana bella canto, Trojana cantat alter.* Il s'agit, là encore, d'un simple exercice : mais quelques-uns des sujets des canons sont déjà assez compliqués, et d'un caractère moins banal que ceux des nᵒˢ 92 et 93. Tout cela nous représente les amusements de l'enfant à Bologne, tandis que ses occupations plus sérieuses nous sont attestées par d'autres esquisses du même temps, et par les remarquables compositions dont nous allons parler tout à l'heure.

95. — *Bologne, fin de juillet ou août* 1770.

Miserere en la mineur, pour alto, ténor et basse, avec accompagnement d'orgue.

K. 85.

Ms. chez M. André, à Offenbach.



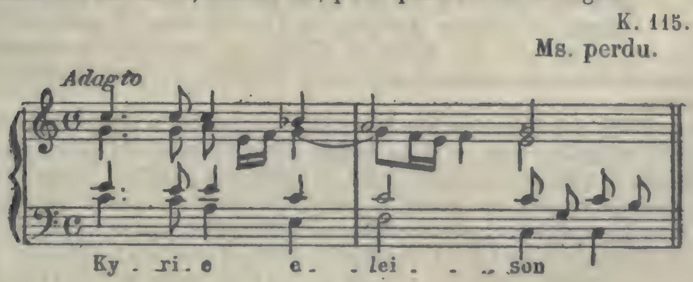
1° *Miserere mei;* 2° *Amplius lava me;* 3° *Tibi soli;* 4° *Ecce enim;* 5° *Auditui meo;* 6° *Cor mundum;* 7° *Redde mihi lætitiam;* 8° *Libera me.*

L'autographe de ce *Miserere* (inachevé) porte simplement la mention : *à Bologne 1770*; et comme l'écriture musicale est ici sensiblement plus homophone que dans les autres compositions religieuses de la même période, nous croirions volontiers que ce motet a dû être écrit fort peu de temps après l'arrivée de l'enfant auprès du P. Martini. Mais, en tout cas, l'influence de ce maître commence déjà à être très visible : elle apprend à Mozart non seulement à serrer le style musical, mais aussi à concilier le contrepoint avec l'expression, et à le traiter en vue des voix chantantes, en tenant compte des ressources propres à celles-ci. A ce double point de vue, le *Miserere* de Bologne atteste un très grand progrès sur toutes les compositions religieuses précédentes de Mozart. Il est fait de huit petits morceaux dont chacun a une physionomie propre, en rapport avec l'expression des paroles. Tantôt les voix se bornent à moduler, avec des imitations très simples, mais déjà très souples; tantôt elles chantent en canon, deux contre deux ou chacune séparément, pendant que l'orgue les accompagne sur une basse chiffrée. Ce *Miserere* n'est pas non plus sans se ressentir de celui d'Allegri, que Mozart a entendu et transcrit de mémoire pendant son premier séjour à Rome : mais l'allure plus « moderne » des idées, et la richesse des modulations, le rattachent bien plus directement au style religieux du maître bolonais. Et tout le génie de Mozart nous apparaît déjà, par exemple, dans la manière dont chacun des morceaux, toujours d'une façon différente, module pour finir en *la mineur*. Sur le manuscrit du *Miserere*, les derniers versets du psaume, écrits d'une autre main et composés dans un tout autre style, sont collés à la suite des morceaux composés par Mozart : mais cette addition, faite pour permettre l'exécution du *Miserere*, n'a sûrement rien à voir avec l'œuvre de Mozart.

96. — *Bologne, août ou septembre* 1770.

Missa brevis en ut, inachevée, pour quatre voix et orgue.

K. 115.
Ms. perdu.



I. *Kyrie : adagio et allegro alla breve.*
II. *Gloria : allegro; Miserere : adagio; Qui tollis : vivace; Sus-*

cipe : adagio ; Qui sedes : vivace ; Miserere nobis : adagio ; Quoniam tu solus : vivace.

III. *Credo Patrem omnipotentem : allegro ; Et incarnatus : adagio ; Et resurrexit : vivace ; Et mortuos : adagio ; Cujus regni : vivace ; Mortuorum : adagio* ; *Et vitam : alla breve.*

IV. *Sanctus :* neuf mesures sans *tempo.*

Le manuscrit autographe de cette messe inachevée ne porte aucune inscription : mais les paroles et les notes sont écrites tout à fait de la même main, et sur le même papier, que les morceaux et esquisses composées à Bologne durant cette période et, d'ailleurs, tous les caractères musicaux de la messe se ressentent immédiatement de l'influence du P. Martini. Le petit Mozart, même, se soumet maintenant à cette influence d'une façon si entière que sa messe n'a plus aucun rapport avec ses précédentes compositions religieuses. Elle est, au reste, d'un art à la fois si savant et si religieux, avec son mélange d'expression passionnée toute « moderne » et de solide contrepoint, qu'elle doit dater des dernières semaines du séjour à Bologne, et c'est ce qui explique, sans doute, son état d'inachèvement. Les diverses parties de la messe y sont séparées en petits morceaux, mais tous d'un contrepoint continu, et admirablement varié d'un morceau à l'autre, et déjà traité d'une manière toute vocale, comme dans les messes du P. Martini. Le *Gloria* et le *Credo* se terminent par de grands *fugatos*, où l'élève de naguère est remplacé par un musicien très libre et très maître de son métier. D'ailleurs tout le *Credo*, avec la multiplicité et la variété de ses rythmes comme de ses mouvements, nous montre un effort constant à suivre de très près le sens des paroles ; et aucune œuvre de Mozart ne nous révèle mieux que cette messe tout ce que le jeune homme a perdu à ne pouvoir pas prolonger son séjour à Bologne. Ajoutons que, toujours suivant l'exemple de Martini et des vieux Italiens, le rôle de l'orgue, avec basse chiffrée, se réduit à soutenir très discrètement le chant, sans jamais introduire rien d'essentiel dans le tissu musical.

Le beau *Kyrie*, très court, est composé sur le même plan que ceux des trois messes précédentes : un petit prélude *adagio* suivi d'un *allegro* plus étendu. Mais ici ces deux parties sont également en contrepoint, avec un rythme solennel et réservé dans le prélude, tandis que, dans l'*allegro*, où *Kyrie* et *Christe* se trouvent confondus, les réponses des voix coulent avec une douceur et une légèreté charmantes.

Le *Gloria* est divisé en plusieurs alternances d'un *allegro* que Mozart appelle ensuite *vivace* et d'un *adagio* plein de majesté pieuse. Le contrepoint se renouvelle sans cesse, d'après les paroles, jusqu'au début du dernier *vivace*, où Mozart, avant d'entamer le grand *fugato* final, s'avise de reprendre, sur les mots : *Tu solus Dominus*, la figure qui lui a servi pour les mots : *Bone voluntatis*, dans la première ligne du *Gloria*. Quant au *fugato* lui-même, sur les mots : *Cum sancto Spiritu in gloria Dei patris, Amen*, c'est une de ces fugues d'église italiennes où le musicien s'occupe moins de varier ses figures que de donner à l'ensemble

une grâce chantante. Mozart y joue librement sur deux sujets apparentés, tous deux assez étendus, et d'une allure très mélodique.

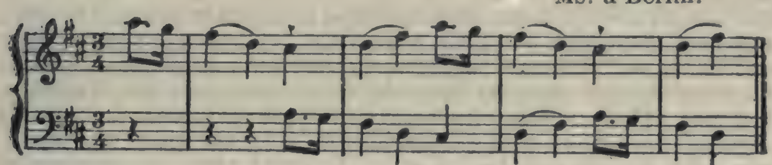
Le *Credo*, comme nous l'avons dit, se compose également de nombreux petits sujets successifs, et dont chacun donne lieu à de courtes imitations entre les voix. *L'Et incarnatus* et le *Crucifixus* forment un épisode distinct, en *ut* mineur, avec des modulations parfois très expressives. Le mouvement vif du *Credo* est d'ailleurs plusieurs fois interrompu de petits passages *adagio* et, suivant une habitude à peu près invariable chez Mozart, chacune des apparitions du mot *mortui* (*judicare vivos et mortuos, resurrectionem mortuorum*) amène aussitôt des modulations mineures avec un ralentissement du rythme. Notons aussi que, dans ce *Credo* comme dans le *Gloria*, l'enfant, pour se conformer au goût moderne, introduit une sorte de petite reprise, en faisant reparaître, aux mots *Et expecto resurrectionem*, la figure qui vient de lui servir pour les mots *Et ascendit in cælum*. Quant au *fugato* final, *Et vitam venturi sæculi, Amen*, c'est encore un morceau de coupe libre, cette fois avec un seul sujet traité un peu en canon, et que les voix reprennent coup sur coup en imitation à des intervalles divers. Enfin le *Sanctus*, dont Mozart n'a écrit que les neuf premières mesures, promettait d'être un beau chant rappelant le début du *Kyrie* par sa noblesse et son recueillement.

97. — *Bologne, août ou septembre* 1770.

Menuet en ré, pour le clavecin.

K. 94.

Ms. à Berlin.

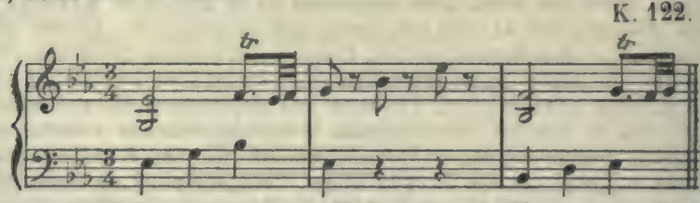


L'autographe de ce menuet (sans trio), qui d'ailleurs ne porte aucune inscription, est suivi, sur la même feuille, d'une série d'esquisses en contrepoint, qui certainement doivent dater du séjour à Bologne : de sorte que le menuet, lui aussi, aura été composé durant ce séjour, peut-être pour cette comtesse Pallavicini chez qui nous savons que les Mozart ont demeuré et à qui l'enfant avait rêvé d'inspirer le goût des menuets allemands. Au reste, ce menuet lui-même n'est encore qu'une esquisse, où Mozart, s'il l'avait achevée, n'aurait point manqué d'ajouter quelques ornements. Mais, tel qu'il est, ce gracieux menuet nous offre l'intérêt historique de nous montrer à quel point Mozart, durant son séjour à Bologne, était travaillé de sa nouvelle passion pour le contrepoint : car, avec son extrême simplicité, il est écrit pour deux voix bien réelles, et tout semé d'imitations. Par sa coupe, aussi, il se distingue des autres menuets de Mozart : vers le milieu de la seconde partie, l'enfant reprend la première, mais en y apportant, çà et là, toute espèce de petits changements.

98. — *Bologne, septembre* 1770,

Menuet (sans trio) en mi bémol, pour deux violons, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 122.



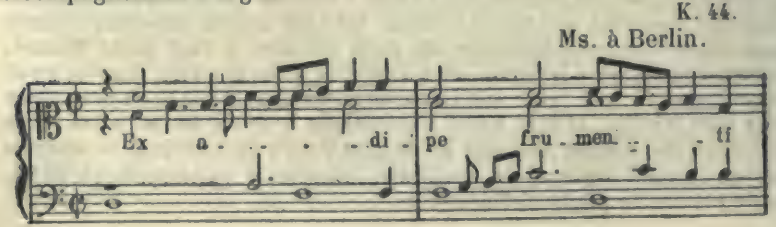
Le manuscrit de ce menuet, à la Bibliothèque de Vienne, ne porte point de date : mais, sur la même petite feuille de papier réglé, se trouve le billet suivant, écrit par Léopold Mozart à sa femme : « Le P. Martini m'a demandé un exemplaire de ma *Méthode de violon*. Il faudra donc que tu demandes à M. le commissionnaire Haffner qu'il ait la bonté d'en emporter un avec lui à Botzen, et puis de l'expédier à l'adresse de M. Brinsecchi, avec son prochain envoi de marchandises. Mais tu devras avoir soin de le faire d'abord relier... » De ce billet résulte la conclusion certaine que le n° 98 a été envoyé par Mozart à Salzbourg pendant son séjour à Bologne, et vers le mois de septembre, puisque, le 6 octobre, Léopold Mozart écrit à sa femme que le livre demandé vient de lui arriver.

Plus encore que le n 97, ce menuet du petit Mozart, dans sa brièveté et sa simplicité, atteste une inspiration très sûre et déjà tout originale, qui en fait l'une des œuvres les plus caractéristiques de toute cette première période italienne. Expressément destiné à la danse, il ne comporte point de reprise, complète ni partielle, de la première partie dans la seconde, et l'influence italienne s'y manifeste encore par l'allure brillante des idées : mais les deux violons ne font guère que se doubler à la tierce, et tout l'accompagnement est fait par les basses. Le rôle des instruments à vent se réduit à quelques accords, marquant le rythme. Enfin nous devons signaler, çà et là, de petits effets de contrepoint fort imprévus dans un menuet de ce genre, mais charmants, et qui achèvent de rattacher ce morceau aux œuvres composées sous l'action immédiate du P. Martini.

99. — *Bologne, fin de septembre ou premiers jours d'octobre* 1770.

Antienne : Cibavit eos, pour soprano, alto, ténor et basse avec accompagnement d'orgue.

K. 44.
Ms. à Berlin.



L'autographe de cette antienne ne porte aucune date : mais sa ressemblance complète avec l'antienne *Quærite*, qui a servi de morceau de concours à Mozart, le 9 octobre 1770, devant l'*Académie philharmonique* de Bologne, ne peut laisser aucun doute sur son origine et sa date. Ayant appris de quelle nature allait être l'épreuve qu'il aurait à subir, le jeune garçon, probablement sous la direction du P. Martini, a voulu s'essayer dans une tâche toute pareille à celle qu'il aurait à traiter ; et c'est donc quelques jours avant la date du concours qu'il aura composé le n° 99.

Le travail imposé aux postulants consistait à mettre en musique, pour quatre voix réelles, un texte liturgique pris au hasard, dans l'antiphonaire grégorien, en y conservant, autant que possible, le rythme et la suite harmonique des notes accompagnant le même texte dans le plain-chant. A ce programme général se joignaient, comme nous l'apprend une lettre de Léopold Mozart, toute sorte de prescriptions et de défenses particulières qui, obligeant l'auteur à observer les lois harmoniques du plain-chant, rendaient la composition du morceau extrêmement difficile, en même temps qu'elles achevaient de lui donner une allure à la fois religieuse et scolastique. Et à tout cela Mozart s'est entièrement conformé dans son exercice préparatoire, comme il allait le faire ensuite dans son morceau de concours. Le n° 99 est même plus étendu, et d'une exécution plus poussée que l'antienne *Quærite*, ce qui s'explique par le loisir et l'aisance supérieurs dont l'enfant a pu disposer. Le contrepoint des quatre voix (la basse de l'orgue se réduisant toujours à doubler celle du chant) est conduit d'une main habile, sans d'ailleurs revêtir jamais la forme régulière du canon ou de la fugue ; encore que l'*alleluia* final nous présente une série d'imitations d'un rythme plus accentué que le reste du morceau.

A la même période se rapportent diverses esquisses de contrepoint dont plusieurs figurent sur la même feuille, et dont on pourra trouver quelques-unes dans l'appendice du *Mozart* de Jahn. Parfois l'enfant y fait débuter les voix en canon : mais, le plus souvent, il s'en tient à un contrepoint libre, tout voisin encore du vieux style religieux des maîtres italiens.

100. — *Bologne, 9 octobre* 1770.

Antienne : Quærite primum regnum Dei, pour soprano, alto, ténor et basse.

K. 86.

Ms. au Liceo Communale de Bologne.

Reg . num De . . . .

Nous avons dit, à propos du numéro précédent, quelles conditions ont été imposées au jeune Mozart pour la composition de ce morceau, qu'il a eu à écrire en quelques heures, le jour de son épreuve d'admission dans la savante Académie bolonaise. Plus court que le n° 99, qui lui avait servi d'exercice préalable, ce morceau improvisé est aussi d'un travail plus simple, avec une apparence de raideur qui doit s'expliquer par l'émotion du petit postulant. Dans un endroit, proche de la fin, celui-ci a même écrit ensemble deux notes, un *si bémol* et un *la*, sur la ligne du ténor, n'ayant évidemment pas eu le temps de se corriger. Et l'on pourra voir également, dans l'appendice du *Mozart* de Jahn, une autre rédaction de la même antienne que le P. Martini, sans doute, aura faite après le concours, pour donner à son cher petit élève une dernière leçon. Le fait est que la différence est très sensible entre les deux travaux, et toute à l'avantage de celui du vieux maître : mais aussi bien, comme nous l'avons dit, le morceau de concours de Mozart ne donne-t-il qu'une idée très insuffisante des progrès accomplis par celui-ci sous la direction de son professeur, et ses juges eux-mêmes, dans le protocole de la séance, se sont-ils bornés à déclarer que « le travail leur paraissait suffisant, vu les circonstances. »

IV. — *MITRIDATE* ET LE VOYAGE DE RETOUR

(10 OCTOBRE 1770-FIN MARS 1771)

Voici d'abord, comme pour les périodes précédentes, les passages les plus intéressants des lettres de Léopold et de Wolfgang Mozart, qui nous feront connaître toute la série des faits de cette période :

Le 20 octobre, Léopold Mozart écrit, de Milan, que son fils et lui sont arrivés dans cette ville le 18, après un jour entier d'arrêt à Parme. Et Wolfgang, le même jour, ajoute en post-scriptum : « Chère maman, il m'est impossible de t'en écrire beaucoup, parce que mes doigts me font très mal, à force d'écrire mes récitatifs. Je te demande de bien prier pour que mon opéra réussisse. »

Le 27 octobre, lettre de Léopold : « Nous comptons partir d'ici dans la seconde moitié de janvier, et nous rendre à Venise, en passant par Brescia, Vérone, Parme, Vicence, et Padoue. A Venise, nous assisterons à la fin du carnaval, et puis nous espérons pouvoir profiter de quelques académies pendant le carême, car c'est alors le meilleur moment pour se produire... A Bologne, Mysliweczek est venu nous voir souvent, et nous sommes allés chez lui. Il écrivait un oratorio pour Padoue, et devait ensuite rentrer en Bohême. C'est un homme d'honneur, et nous nous sommes liés de grande amitié. » Le même jour, post-scriptum de Wolfgang à sa sœur : « Je suis en train d'écrire pour mon opéra, et je regrette beaucoup de ne pouvoir pas te servir au sujet des menuets que tu me demandes. »

Lettre de Léopold, le 3 novembre. Il attend avec impatience la représentation de l'opéra de son fils, et espère que son fils et lui,

« avec l'aide de Dieu, réussiront à se tirer, sans trop de dommage, des ennuis inévitables qne tout musicien est condamné à subir de la part de la canaille des virtuoses » (ou chanteurs de l'opéra).

Le 10 novembre, Léopold écrit que Wolfgang « s'occupe, à présent, de choses très sérieuses, ce qui le rend lui-même très sérieux » ; et il ajoute que « par conséquent, il est toujours heureux lorsque son fils a l'occasion de se divertir un peu ». Et puis il poursuit, à propos du prochain opéra : « Tu seras étonnée d'apprendre quelle tempête nous avons eue à subir ici ! Mais, Dieu merci, nous avons gagné la première bataille, et vaincu un ennemi qui, ayant apporté à la *prima donna* tous les airs qu'elle devait chanter dans notre opéra, a voulu la convaincre de ne chanter aucun des airs de Wolfgang. Nous avons vu tous ces airs que cet homme a voulu substituer à ceux du petit : tous sont nouveaux, et ni la cantatrice ni nous ne savons qui les a composés : mais l'essentiel est que cette femme a congédié l'individu, et se montre absolument ravie des airs que Wolfgang a composés pour elle d'après son désir ; et le maestro Lampugnani, qui répète sa partie avec elle, n'a pas assez d'éloges pour les airs de Wolfgang. Mais je dois te dire qu'un autre orage menace de se former sur le ciel du théâtre : nous le voyons déjà de loin, mais, avec l'aide de Dieu et notre loyauté, nous saurons bien encore nous en tirer. Ce sont là des choses inévitables, qui arrivent même aux plus grands maîtres. »

Le 17 novembre, Léopold écrit que « hier et aujourd'hui ils ont résisté à un second orage », et il ajoute : « Bien que nous ayons à craindre maint ennui, j'espère que tout finira par bien aller, avec l'aide de Dieu : car qu'un opéra obtienne, en Italie, un succès général, c'est là une chance qui ne se produit que très rarement, en raison du grand nombre des factions ennemies... L'après-midi, d'ordinaire, nous allons nous promener : car je ne veux pas que Wolfgang écrive après le repas, sauf les cas de très grande nécessité. »

A toutes ces lettres, Wolfgang ne joint aucun post-scriptum, étant absorbé par le travail de son opéra. Le 24 novembre, Léopold écrit que son fils « a encore infiniment d'ouvrage, car le temps presse, et il n'a encore écrit qu'un seul air pour le *primo uomo*, attendu que celui-ci n'est pas encore arrivé, et que Wolfgang, afin de s'épargner un double travail, va attendre sa présence, pour bien lui mesurer l'habit sur le corps ».

Lettre du 1er décembre : « Tu te figures que l'opéra est déjà prêt, mais tu te trompes fort. S'il n'avait dépendu que de notre fils, celui-ci aurait pu achever déjà deux opéras. Mais, en Italie, ces choses-là se font d'une manière tout à fait insensée. Ce n'est qu'aujourd'hui qu'arrive le *primo uomo*. » Et Wolfgang, dans un billet de quatre lignes, s'excuse de ne pouvoir pas écrire « parce qu'il a trop à faire à son opéra ».

Lettre de Léopold, le 8 décembre : « Aujourd'hui a eu lieu la seconde répétition des récitatifs. La première a si bien marché que nous n'avons eu à prendre la plume en main qu'une seule fois, pour changer un *della* en un *dalla*, ce qui fait grand honneur au copiste. Je souhaite qu'il en aille aussi bien de la répétition instrumentale. Mais, autant que je puis le dire sans parti pris paternel, je trouve que notre Wolfgang a écrit son opéra fort bien, et avec beaucoup de souffle. Les chanteurs sont bons : mais maintenant tout dépend encore de l'orchestre, et puis, en dernier lieu, du caprice des auditeurs. »

Le 15 décembre, Léopold écrit : « Le 12, a eu lieu la première répétition avec les instruments, mais seulement avec seize exécutants, pour voir si tout est écrit correctement. C'est le 17 qu'aura lieu la première répétition avec l'orchestre complet, qui consiste en quatorze premiers et quatorze seconds violons, deux clavecins, six contrebasses, deux violoncelles, deux bassons, six altos, deux hautbois, et deux flûtes traversières, qui, lorsque la partition ne comporte pas de musique spéciale pour les flûtes, jouent toujours avec les hautbois ; quatre cors de chasse et deux trompettes : en tout, soixante exécutants. Avant la première répétition avec le petit orchestre, il n'a point manqué de gens satiriques qui, d'avance, ont décrié la musique comme quelque chose d'enfantin et de misérable, et ont prophétisé l'échec, en déclarant qu'il était impossible qu'un si jeune garçon, et, en outre, un Allemand, pût écrire un opéra italien, et que, bien que notre Wolfgang soit certainement un grand virtuose, cependant il ne saurait comprendre et pénétrer les nuances du clair-obscur qu'exige le théâtre. Mais, dès le soir de la première petite répétition, toutes ces mauvaises langues ont été réduites au silence. Le copiste est ravi, ce qui, en Italie, est un présage excellent : car, lorsque la musique d'un opéra se trouve plaire, le copiste gagne souvent plus d'argent, en revendant les airs, que n'en a gagné le compositeur pour tout son travail. Les chanteuses et chanteurs sont également très satisfaits ; et notamment la *prima donna* et le *primo uomo* sont ravis de leur duo. Le *primo uomo* a dit que : « si ce duo ne réussissait pas, il était prêt à se laisser opérer une seconde fois ! » Mais maintenant tout dépend du caprice du public... Le jour de la Saint-Étienne, une bonne heure après l'*Ave Maria*, vous pourrez vous représenter en pensée le maestro Don Amadeo installé devant le clavecin, à l'orchestre, et moi dans une loge, comme auditeur et spectateur. »

Lettre du 22 décembre : « Le 19 a eu lieu la première répétition au théâtre, car celle du 17 avait eu lieu dans la salle des Redoutes. Dieu merci, tout a fort bien marché. Hier, c'était la répétition des récitatifs ; aujourd'hui nous allons avoir une seconde répétition en scène, et lundi la répétition générale. Quant à ce qui est du 26, jour

de la première représentation, je me console en voyant que l'orchestre aussi bien que les chanteurs sont très contents ; et puis, moi-même, Dieu merci, j'ai encore des oreilles... Les plus grands et renommés musiciens de cette ville, Fioroni et Sammartino, sont nos véritables amis, comme aussi Lampugnani, Piazza, Colombo, etc. Ensuite de quoi, la jalousie, l'incrédulité, et les préventions que quelques-uns peuvent avoir au sujet de l'œuvre de notre fils, ne peuvent guère nous nuire beaucoup. Du moins j'espère que l'opéra n'aura pas la mauvaise chance du second opéra de M. Jommelli, qui, à Naples, vient de tomber si à plat que l'on parle déjà de le remplacer. Et il s'agit là d'un maître fameux, au sujet duquel les Italiens font un bruit terrible. Mais le fait est qu'il s'est montré bien sot, en consentant à écrire en une année deux opéras pour le même théâtre ; et d'autant plus qu'il a dû remarquer que son premier opéra n'avait guère réussi. Tous les soirs, une heure après l'*Ave Maria*, depuis le 16, nous restons à l'Opéra jusqu'à onze heures, excepté seulement le vendredi. »

Lettre du 29 décembre : « Dieu soit loué ! La première représentation de l'opéra a eu lieu, le 26, avec un succès général ; et deux choses se sont produites, qui jamais encore n'étaient arrivées à Milan. D'abord, contre toute habitude, le premier soir, un air de la *prima donna* a été chanté deux fois, tandis que jamais on ne rappelle les chanteurs un jour de première représentation ; et puis, en second lieu, presque tous les airs, sauf deux ou trois des rôles de vieux, ont provoqué des applaudissements surprenants et des : *Evviva il maestrino !* Le lendemain 27, deux airs de la *prima donna* ont été bissés ; et, comme c'était un jeudi, et que la représentation ne pouvait pas empiéter sur le vendredi, c'est ce qui a empêché de bisser aussi le duo, car on avait déjà commencé à le réclamer de nouveau. L'opéra, avec ses trois ballets, a duré six heures, bien largement. Aujourd'hui a lieu la troisième représentation. Et l'on appelle maintenant notre fils *il Cavaliere filarmonico*, de même qu'on appelait Hasse *il Sassone*, et Galuppi *il Buranello*. »

Quelques jours après, le 2 janvier, dans une lettre au P. Martini, Léopold rendait compte, à nouveau, du succès de l'opéra de son fils : « Je suis heureux de pouvoir vous annoncer que cet opéra a fort bien réussi, malgré les grosses intrigues de nos ennemis et jaloux, qui, sans avoir vu une note, répandaient le bruit que c'était une musique barbare, sans force, sans profondeur, et, avec cela, inexécutable pour l'orchestre à force de difficulté. Il y avait même eu un individu qui avait offert à notre première chanteuse tous ses airs, ainsi que son duo, composés par l'abbé Gasparini de Turin, et lui avait conseillé d'introduire dans l'opéra cette musique étrangère, afin de n'avoir pas à chanter l'œuvre d'un jeune homme qui jamais ne serait en état d'écrire un bon air. Et bien que cette chanteuse

répondît qu'elle était ravie des airs de Wolfgang, nos calomniateurs ne renoncèrent pas pour cela à répandre une mauvaise opinion sur l'opéra de mon fils : mais la première répétition avec les instruments suffit pour mettre fin à ces affreux bavardages. Tous les musiciens et l'orchestre déclarèrent que la musique était claire, très nette, et facile à jouer, en même temps que tous les chanteurs se proclamaient ravis de leurs rôles... Jusqu'à présent, les six premières représentations ont toujours eu lieu devant des salles pleines ; et, chaque fois, deux des airs ont été bissés, tandis que la plupart des autres morceaux obtenaient aussi un grand succès. »

Le 5 janvier 1771, Léopold écrivait à sa femme : « Hier, il y a eu une petite académie chez le comte Firmian, où l'on a fait déchiffrer à Wolfgang un concerto nouveau, très difficile et très beau. Lundi prochain, nous partons pour Turin, où nous resterons huit jours. L'opéra de notre fils continue à réussir le mieux du monde... Les trois premiers soirs, où Wolfgang jouait lui-même au premier clavecin, le maestro Lampugnani l'accompagnait au second. Maintenant, c'est lui qui tient le premier, et le maestro Melchior Chiesa l'accompagne. »

Lettre de Léopold, 12 janvier : « L'Académie philharmonique de Vérone vient de recevoir notre fils parmi ses membres, et son chancelier est en train de préparer le diplôme. Dieu merci, l'opéra a un tel succès que le théâtre est plein, tous les jours. » A quoi Wolfgang, pour la première fois depuis de longues semaines, ajoute un post-scriptum : « Très chère sœur, il y a bien longtemps que je ne t'ai plus écrit, mais c'est parce que j'étais absorbé par mon opéra... Celui-ci, Dieu en soit loué, paraît plaire aux gens d'ici, car le théâtre est rempli chaque soir, ce qui à Milan étonne tout le monde... Hier, le copiste nous a dit qu'il était chargé de transcrire mon opéra pour la Cour de Lisbonne. »

Le 2 février, dernière lettre de Léopold datée de Milan : « Nous sommes revenus, avant-hier, de la belle ville de Turin, où nous avons vu un opéra magnifique[1]. Aujourd'hui nous dînons de nouveau chez Firmian. Le maître de chapelle Francesco di Majo, à Naples, vient de mourir, comme aussi M. Carattoli, à Pise. »

La lettre suivante que nous possédons (succédant sans doute à une lettre perdue) est datée de Venise, le 13 février : « Nous sommes arrivés ici le lundi gras. Tous les jours nous allons à l'Opéra et dans les autres lieux de divertissement. A Brescia, nous avons entendu un opéra bouffe. »

De Venise, le 20 février, Léopold écrit : « Je dois te raconter que,

1. Ce « magnifique opéra », entendu par les Mozart à Turin, doit avoir été ou la *Berenice* de Platania, ou encore l'*Annibale in Torino* de Paesiello, tous deux exécutés durant les premiers mois de 1771.

à Milan, nous avons entendu quelque chose qui va vous paraître incroyable, et que je n'aurais jamais cru, surtout, pouvoir entendre en Italie. Dans la rue, deux pauvres gens, l'homme et la femme, chantaient ensemble, et ils chantaient toujours en quintes, de telle façon que pas une note ne manquait. De loin, je croyais que c'était deux personnes, chantant, chacune, un autre air : mais, en nous rapprochant, nous découvrîmes que c'était bien un beau duo en pures quintes. »

De Venise, le 1er mars : « En route, nous avons dû nous arrêter quelques jours à Vicence, où nous a retenu l'évêque de l'endroit ; et de même nous avons dû faire un séjour à Vérone... Peut-être pourrons-nous arriver, pour le vendredi saint, à Reichenhall, et y voir et entendre la représentation en opéra de la Passion, qui s'y donne tous les ans... Pour ce qui est de l'opéra, nous ne pourrons pas le rapporter avec nous, car il est encore entre les mains du copiste, et celui-ci, comme tous ses confrères italiens, ne lâche point le manuscrit original aussi longtemps qu'il peut en tirer profit. Notre copiste avait, au moment où nous quittions Milan, cinq copies complètes à faire, dont l'une pour Milan, deux pour Vienne, une pour la duchesse de Parme, et une pour la Cour de Lisbonne, sans parler des airs séparés... Mardi prochain, nous allons avoir ici une grande *académie*. »

De Venise, le 6 mars : « Hier, nous avons eu une belle académie, et, tous ces jours-ci, nous avons été terriblement occupés, chacun désirant nous avoir chez lui. Il est dommage que nous ne puissions pas rester ici plus longtemps, car nous nous sommes liés avec toute la noblesse, qui nous accable d'invitations. »

De Vicence, le 14 mars : « Nous ne sommes restés qu'un jour à Padoue, et, là même, Wolfgang a dû jouer dans deux maisons. Il y a reçu aussi une commande, à savoir celle d'un oratorio pour Padoue. A l'église du Santo, nous avons vu le P. Vallotti, et nous sommes allés aussi chez Ferrandini, où Wolfgang a également joué. Enfin il a joué encore sur un orgue excellent, dans l'admirable église de Sainte-Justine. Nous restons encore à Vicence demain, y ayant de l'occupation en vue. »

De Vérone, le 18 mars : « Nous demeurons ici chez Lugiati, où une élégante société se réunit pour entendre Wolfgang. On m'annonce que je vais recevoir à Salzbourg un écrit de Vienne, qui vous plongera dans l'émerveillement, et fera à notre fils un honneur immortel. »

Enfin, le 25 mars 1771, Léopold écrit, d'Inspruck, que son fils et lui viennent d'arriver dans cette ville, et espèrent rentrer à Salzbourg dès le jeudi suivant.

Disons, d'abord, tout de suite que « l'écrit important » dont parlait Léopold Mozart dans sa lettre du 18 mars 1771 était la commande officielle faite à Mozart par l'impératrice Marie-Thérèse, sur la

recommandation du comte Firmian, d'avoir à écrire la *sérénade* (ou petit opéra-ballet), qui serait exécutée à Milan, au mois d'octobre suivant, avec un *opera seria* de Hasse, à l'occasion des noces du grand-duc Ferdinand. C'est aux souvenirs de la sœur que nous devons ce renseignement, qui est d'ailleurs le seul qu'elle ait à nous offrir, en dehors de ce qu'elle transcrit des lettres de son père.

Parmi les autres documents contemporains se rapportant directement à Mozart, nous n'avons à citer qu'un article d'un journal de Milan, à la date du 2 janvier 1771, où, en dix lignes, se trouve notée la représentation de *Mitridate*. Nous y lisons que l'opéra « qui a servi de réouverture au Théâtre royal et ducal a satisfait le public aussi bien par le bon goût des décorations que par l'excellence de la musique et l'habileté des acteurs ». Et puis encore : « Certains airs chantés par la signora Antonia Bernasconi expriment vivement les passions et touchent le cœur. Le jeune maître de chapelle, à peine âgé de quinze ans, a évidemment étudié la beauté sur nature, et a su la représenter ornée des plus rares grâces musicales. » Nous possédons aussi le diplôme accordé à Mozart, le 5 janvier 1771, par l'Académie philharmonique de Vérone. Le rédacteur y rappelle la séance publique où Mozart s'est fait entendre un an auparavant, sans d'ailleurs ajouter à ce que nous ont appris les lettres de Mozart et les journaux locaux du temps.

Mais c'est encore Burney qui, dans le récit de son voyage en Italie, nous fournit le meilleur complément d'information sur le milieu musical où va se trouver ramené le petit Mozart, comme aussi sur la situation musicale des autres villes que les Mozart vont visiter après leur second séjour à Milan.

Dans cette ville, nous dit Burney, il n'y a d'*opera seria* que pendant le carnaval : tout le reste de l'année on n'y entend que des opéras bouffes ou des ballets. L'Opéra est très grand et très luxueux ; mais le public y a la fâcheuse habitude de parler et de rire pendant la représentation, sauf pour un ou deux airs favoris que l'on fait bisser chaque soir. L'orchestre, plus nombreux que dans les autres villes (et dont Léopold Mozart nous a déjà donné le détail), a pour premier violon un habile exécutant nommé Lucchini.

Ajoutons que, vers le 20 juillet, Burney a entendu à Milan un opéra bouffe du « signor Floriano Gassmann, compositeur qui est au service particulier de l'empereur, et qui, ce soir-là, a tenu en personne le clavecin ». La pièce s'appelait l'*Amore Artegiano*, et « contenait de jolies choses ». Burney, à cette date, ne prévoyait pas qu'il aurait bientôt l'occasion, pendant son séjour à Vienne, de connaître plus intimement et d'apprécier infiniment plus haut l'art de ce savant et délicieux maître viennois, que nous-mêmes allons retrouver plus d'une fois sur le chemin du jeune Mozart. Mais rien ne nous autorise à supposer que Mozart, durant ses deux séjours à Milan du printemps

et de l'automne de 1770, ni non plus au cours de ses deux séjours suivants dans la cité lombarde, y ait rencontré Florian Gassmann, qui, depuis 1763, avait quitté l'Italie pour venir s'installer à Vienne, et, depuis lors, ne faisait plus à Milan que de courts passages, nécessités par les dernières répétitions de ses opéras. Cependant, ces passages fréquents de Gassmann à Milan achèvent de nous expliquer la présence aujourd'hui d'un très grand nombre de ses compositions manuscrites dans les bibliothèques milanaises, et nous verrons bientôt quelle influence exerceront sur Mozart ces manuscrits italiens de symphonies, quatuors, ou sonates de Gassmann, merveilleusement prédestinés à lui servir de modèles.

Dans les concerts privés, les deux maîtres dont les symphonies sont jouées le plus souvent sont Sammartini et Jean-Chrétien Bach, qui a laissé à Milan des œuvres d'un style tout autre que le style galant et léger qu'il s'est créé à Londres. Dans une de ces académies, toute composée de *dilettanti*, Burney a entendu une quinzaine d'exécutants, dont deux flûtes allemandes, un violoncelle, et une petite double basse. La dame de la maison a chanté « de jolis airs » de Traetta. Dans une autre académie privée, où il y avait plus de trente exécutants, on a joué, pareillement, deux symphonies milanaises de Bach, une « symphonie excellente de Sammartini », ainsi qu'un concerto pour deux violons de Raymond.

Sauf dans la vénérable église Saint-Ambroise et parfois à la cathédrale, où l'on chante les offices en plain-chant ambrosien, la musique religieuse moderne triomphe dans toutes les églises, où d'ailleurs n'assistent guère que des religieux et des gens du peuple. Sammartini est maître de chapelle de la moitié des églises de Milan, et innombrables sont les messes et motets de sa composition. Dans ces œuvres et toutes celles des autres musiciens milanais, chaque *concento*, ou division des morceaux, est précédé d'une longue « symphonie »; et, dans le cours des œuvres, les soli instrumentaux et vocaux alternent avec des chœurs homophones. Dans une messe de Sammartini, entendue à l'église du Carmel, « les symphonies sont pleines d'âme et de feu ». Les parties instrumentales, chez ce maître, sont très bien écrites : tous les instruments y travaillent beaucoup, et surtout les deux groupes de violons. Mais Burney lui reproche « d'être trop long, et d'abuser des mouvements rapides ». Le voyageur anglais vante cependant, dans l'un des motets du vieux maître, « un *adagio* vraiment divin », pour soprano seul, et accompagné simplement par l'orgue. Burney ajoute que peu de villes au monde contiennent un aussi grand nombre de compositeurs, à la fois pour la voix et pour les instruments. Et il nous parle, à son tour, des curieux duos que des musiciens ambulants chantent dans les rues. A l'opéra, pendant que les représentations chôment, on donne des concerts où les symphonies et les danses tiennent la place principale : ou bien on

exécute des fragments d'opéras créés dans les autres villes, et c'est ainsi que Burney a l'occasion d'entendre une grande scène de l'*Olympiade* de Jommelli, « justement admirée pour la hardiesse et la science de la modulation, qui est, en vérité, *recherchée*, mais expressive et charmante ». Pendant le carême, ce sont des oratorios à double chœur, chantés dans la cathédrale.

De l'ensemble des observations de Burney, comme aussi des autres témoignages du temps, résulte l'impression que Milan, capitale de la domination autrichienne en Italie, avait au point de vue musical, un caractère plus « allemand » que toutes les autres villes de la péninsule ; et si Mozart, en y arrivant la première fois, n'a dû en apercevoir que le côté « italien », cette différence n'aura pas manqué de le frapper au retour de son voyage de Rome, de Naples, et de Bologne. En somme, ce n'était qu'à Milan que l'on goûtait un peu la musique instrumentale : et tout porte à croire que, par exemple, le « magnifique concerto » dont Léopold nous dit que le comte Firmian l'a fait déchiffrer au petit Mozart, que ce concerto était une œuvre viennoise d'un Starzer ou d'un Hoffmann, et que l'enfant aura eu d'autres occasions encore, durant cette seconde période milanaise, de reprendre contact avec l'art de son pays.

Les lettres de son père, comme aussi les quelques mots qu'il y a ajoutés lui-même, nous permettent d'affirmer, cependant, que ce retour à des influences antérieures, et tout le changement qui en est résulté dans son goût personnel, ne se sont produits qu'après l'achèvement de son *Mitridate* : car la composition de cet opéra, qui l'empêchait même d'envoyer quelques paroles de souvenir à sa mère et à sa sœur, a dû l'absorber entièrement, sans lui laisser le loisir de s'intéresser à rien qui ne fût pas en rapport direct avec son travail. Peut-être, cependant, a-t-il alors revu et étudié plus à fond ces opéras nouveaux de Jommelli, dont Burney nous signale les modulations « recherchées », et peut-être s'est-il trouvé tenté, malgré lui, de s'abandonner librement à son génie de symphoniste, comme il avait déjà commencé à le faire dans ses deux symphonies de Rome et de Bologne ? Car, quelque malveillance que nous prêtions à ses détracteurs milanais, ceux-ci devaient avoir au moins une apparence de motifs, lorsqu'ils représentaient l'orchestration du prochain opéra de l'enfant comme « impossible à exécuter ». Mais sans doute cette accusation même l'aura décidé à réprimer la tentation, puisque les parties instrumentales de *Mitridate*, sauf dans quelques scènes, n'ont rien qui les distingue beaucoup de l'instrumentation des symphonies et des airs « italiens » de Mozart. Au total, l'enfant, durant ce début de son second séjour, s'est inspiré surtout des mêmes maîtres qui l'avaient inspiré déjà dans les premiers mois de 1770, les Piccinni, les Sacchini, les Sammartini, et ce Lampugnani, maître de chapelle de l'Opéra, à qui ses contemporains reprochaient d'ailleurs d'intro-

duire trop d'instruments dans ses propres œuvres vocales. Le jeune garçon s'était si profondément plongé dans l'imitation de ces maîtres qu'il semble même, d'abord, avoir écarté de son souvenir les leçons rapportées par lui de son séjour à Bologne. Ou plutôt, il en avait écarté les souvenirs qui se rapportaient au contrepoint et à l'élaboration thématique : mais son *Mitridate* nous fait voir que, d'autre part, il n'avait eu garde d'oublier celles des leçons de son cher professeur bolonais qui concernaient ce qu'on pourrait appeler la « vocalité » de son chant. A ce point de vue comme d'ailleurs à maints autres, *Mitridate* devait rester à jamais (sauf peut-être encore l'adorable *Ascanio in Alba* de l'année suivante) le plus « italien » de ses opéras, celui où se trouvent le plus parfaitement respectées les exigences spéciales de la voix humaine. Au reste, l'étude que nous aurons à faire de cet opéra nous fournira l'occasion de définir la situation d'esprit du jeune Mozart pendant ces derniers mois de 1770, qu'il a uniquement employés à sa composition.

Mais ensuite, quand *Mitridate* a été décidément achevé, quand chacun des chanteurs a obtenu des airs faits à son goût et « à la mesure » de sa voix, le génie de Mozart a dû certainement se rouvrir aux influences extérieures et s'imprégner à nouveau de cette atmosphère à demi italienne, à demi autrichienne, qui faisait différer Milan du reste de l'Italie. Nous ne connaissons qu'un très petit nombre d'œuvres datées de cette période : à dire vrai, même, nous n'en connaissons aucune dont la date nous soit affirmée documentairement. Mais plusieurs œuvres que nous aurons à examiner peuvent être rangées dans cette période avec une probabilité très grande ; et puis nous possédons un assez grand nombre d'œuvres authentiquement datées des premiers mois du retour à Salzbourg, qui, surtout par leur comparaison avec celles dont nous venons de parler, nous autorisent à nous faire une idée assez nette des altérations survenues, dans l'esprit et dans le style de l'enfant, pendant les semaines qui ont suivi la terminaison de *Mitridate*.

Et ce qui nous frappe, tout de suite, dans ces œuvres, c'est la réapparition d'une foule de petits traits du goût allemand, s'ajoutant, pour le compléter ou pour le modifier, au goût italien qui s'est révélé à nous dans toutes les œuvres de l'année 1770. Le jeune garçon reste fidèle, sur la plupart des points, à l'enseignement des compositeurs italiens, et notamment de Sammartini et de Boccherini. Peut-être même est-il maintenant en état d'approfondir cet enseignement, et d'en tirer un parti plus réel qu'il l'avait fait, par exemple, en écrivant ses deux symphonies milanaises du séjour précédent. La grâce poétique des idées de Sammartini, l'élégance de sa modulation, son pouvoir d'expression sentimentale, tout cela se révèle plus profondément à l'enfant, à mesure que l'âge vient mûrir son cœur et son cerveau ; et, pareillement, nous allons le voir s'appropriant des pro-

cédés de Boccherini, tels que sa façon de traiter le *rondo*, pour en tirer désormais des effets tout conformes à son tempérament personnel. Mais, sur ce fond italien, sans cesse nous allons découvrir un plus grand nombre de particularités allemandes, aussi bien dans l'invention musicale que dans l'exécution. Et, de jour en jour aussi, nous retrouverons chez Mozart des traces plus nombreuses de la persistance de cet amour et de cette compréhension du contrepoint que lui a naguère suggérés le P. Martini. Au total, ces quelques semaines du début de 1771 auront, sur la formation de son génie, une importance considérable : c'est à partir d'elles que Mozart commencera à parler vraiment la langue qui, désormais, sera la sienne jusqu'au bout de sa vie.

Et peut-être le nouveau voyage qu'a fait le jeune garçon après son départ de Milan n'a-t-il pas été, non plus, sans contribuer à ce développement essentiel de son goût musical. Ici encore, pour nous représenter ce qu'ont pu lui apprendre ses séjours à Padoue, à Vicence, à Venise, c'est aux notes de voyage de Burney que nous aurons recours.

Mais d'abord nous devons dire quelques mots de Turin, où les Mozart sont allés passer une semaine qui a paru leur causer un très vif plaisir. Burney, lui aussi, a emporté une impression excellente de son séjour à Turin. Chaque matin, dans la chapelle royale, une messe basse s'accompagnait de l'exécution d'une « symphonie » par un nombreux et bon orchestre réparti en trois groupes ; et il arrivait aussi que ces symphonies fussent remplacées, comme à Versailles, par des motets pour chœurs ou pour des solistes. Notons en passant, avec Burney, que cet orchestre de Turin, « au contraire de ceux de l'Opéra et du Concert Spirituel » de Paris, n'était pas dirigé par un chef d'orchestre : le premier violon, tout en jouant, marquait la mesure. Le maître de chapelle, à Turin, était Don Quirico Gasparini, compositeur renommé, pour qui, deux ans avant le *Mitridate* de Mozart, avait été écrit le poème de cet opéra ; et ce sont précisément des airs du *Mitridate* de Gasparini que les ennemis des Mozart voulaient faire chanter à la Bernasconi, au lieu des airs « inchantables et injouables » du petit Allemand. Avec Gasparini, les principaux musiciens de Turin étaient le violoniste Pugnani et deux frères, les Besozzi, dont l'un jouait du hautbois, l'autre du basson, et qui composaient d'agréables duos pour leurs instruments. « Leurs compositions, nous dit Burney, consistent généralement en une série de sujets détachés, que les deux instruments répètent volontiers en imitations, ayant des rôles aussi égaux que possible. » Quant à la salle même de l'Opéra, Burney la déclare « une des plus belles de l'Europe, très grande et élégante, avec des décors admirables ».

Et maintenant, suivons rapidement Burney dans son voyage à travers les villes qu'ont visitées les Mozart après leur départ de

Milan. A Brescia, le musicien le plus remarquable est Pietro Pellegrino, maître de chapelle de l'église des Jésuites. A Vérone, que d'ailleurs les Mozart connaissaient déjà, Burney, pour sa part, y étant arrivé en plein été, n'a rien entendu de curieux : mais un de ses amis lui a dit que cette ville contenait, « avec plusieurs *professeurs* (ou musiciens professionnels) de talent, un grand nombre de *dilettanti*, qui jouaient et composaient supérieurement. Le touriste anglais n'a pas grand'chose à nous apprendre, non plus, sur Vicence, où nous savons que l'évêque a longtemps retenu les Mozart. Citons cependant les quelques lignes que voici : « Pendant mon dîner, j'ai entendu une espèce de musique vocale que je ne connaissais pas encore dans ce pays : elle consistait en un psaume à trois parties, chanté par de jeunes garçons qui se rendaient en procession de leur école à la cathédrale, sous la conduite d'un prêtre qui chantait la basse. Il y avait, dans cette musique, plus de mélodie qu'à l'ordinaire ; et encore que les enfants marchassent très vite, ils chantaient fort bien en mesure, avec une justesse singulière. « Pareillement, sur tout le chemin entre Vérone et Vicence, Burney a rencontré des pèlerins qui chantaient des hymnes et des psaumes. A Padoue, le plus grand violoniste italien du milieu du XVIII[e] siècle, l'admirable Tartini, venait de mourir, en février 1770 ; mais il avait laissé, dans la ville, de nombreux élèves, parmi lesquels Burney nomme surtout son remplaçant à la célèbre église Saint-Antoine, Guglietto Tromba ; et sans doute Mozart, même pendant l'unique journée qu'il a passée à Padoue, aura pu recueillir dans cette ville quelques-unes des traditions artistiques du maître défunt, dont il avait rencontré déjà, à Stuttgart et ensuite à Florence, l'élève et continuateur Nardini. Aussi bien retrouverons-nous mainte trace de l'influence de Tartini dans l'œuvre de Mozart, surtout lorsque nous verrons celui-ci, vers la fin de 1772, tâcher à s'imprégner de ce que le grand art italien avait à lui offrir de plus pur et de plus profond.

Dans l'église du Santo de Padoue, quarante musiciens se faisaient entendre, tous les jours de la semaine : huit violons, quatre altos, quatre violoncelles, quatre doubles basses, quatre hautbois et bassons, et seize chanteurs, entre lesquels Burney signale deux soprani d'une valeur exceptionnelle, Guadagni et Casati. Non moins excellents étaient le violoncelliste Antonio Vandini et le hautboïste Matteo Bissioli. A l'Opéra, ouvert même au mois de juin, Burney a entendu *Scipion à Carthage* du Napolitain Sacchini, qui était alors maître de chapelle à Venise. L'un des rôles les plus importants était chanté par « un ténor fameux, il cavaliere Guglielmo Ettori, au service de l'Electeur de Bavière », qui, quelques mois après, à Milan, allait créer le rôle principal de *Mitridate*.

Nous trouvons également, chez Burney, quelques renseignements sur le « maestro Padre Vallotti », à qui les Mozart « ont rendu visite ».

Ce vieux maître, qui fait songer au P. Martini, — franciscain comme lui, — était à la fois excellent théoricien et « l'un des premiers compositeurs religieux d'Italie ». Il a montré à Burney deux grandes armoires toutes remplies de ses compositions, « quelques-unes pour les voix seules, d'autres pour des voix accompagnées d'instruments ». Il avait écrit un traité sur la modulation, dont le voyageur anglais admirait fort les idées et la grande clarté pratique.

A Venise, il y avait en 1771 quatre conservatoires de musique, dont chacun organisait des *académies* toutes les semaines. Dans les églises, l'usage était de ne faire entendre que des messes ou motets suivant le goût nouveau, avec un accompagnement instrumental très fourni. Parmi les compositeurs locaux, les deux plus remarquables étaient le vieux Galuppi, dit le Buranello, récemment revenu de Russie, et le jeune Sacchini, dont Burney nous vante notamment un *Salve Regina* « plein d'inventions ingénieuses pour les instruments ». Galuppi, en vérité, appartenait trop entièrement à l'ancienne école pour que son aimable et facile talent pût exercer une influence profonde sur le jeune Mozart ; mais il en allait autrement de Sacchini, dont Mozart devait déjà connaître maintes œuvres, instrumentales et vocales, et dont l'art était le mieux fait du monde pour le séduire. En fait, il n'y a pas un seul compositeur d'opéras italiens dont les airs ressemblent autant à ceux de Mozart que les airs de Sacchini, aussi bien par l'ampleur et la pureté de leur mélodie que par la grâce poétique de leur expression ; et non seulement les œuvres religieuses de Mozart que nous aurons bientôt à étudier, toutes pleines, elles aussi, « d'inventions ingénieuses pour les instruments », rappellent d'assez près les motets du maître napolitain : on retrouverait même dans les quatuors et les sonates de Sacchini des pages entières que l'on croirait de la main de Mozart, et qui, sûrement, n'ont pas été sans se graver dans la mémoire du jeune Salzbourgeois. Léopold Mozart ni son fils, à dire vrai, ne font aucune mention de Sacchini : mais nous pouvons être assurés qu'ils l'ont rencontré et fréquenté pendant leur séjour à Venise ; et il est fort possible que cette rencontre de Mozart et de Sacchini ait été un événement très riche de conséquences pour la formation définitive du génie de Mozart.

Enfin, à tous les noms de maîtres italiens que nous avons eu déjà l'occasion de citer, il convient d'ajouter encore le nom d'un maître allemand, — ou tout au moins de formation allemande, — dont nous savons que les Mozart l'ont connu en Italie et se sont même « très étroitement liés » avec lui, dans les derniers temps de leur séjour à Bologne : le Bohémien Mysliweczek, auteur d'un grand nombre de sonates et de concertos pour le clavecin, comme aussi de douze *symphonies* portant les titres des douze mois de l'année. Certes, l'œuvre de ce maître, alors très fameux en Italie, apparaît bien misérable en comparaison de celle de Mozart ; mais il se peut que son

commerce quotidien ait contribué à favoriser, dans l'esprit du jeune garçon, ce réveil de réminiscences allemandes que nous avons signalé déjà comme l'un des traits caractéristiques de la fin du premier séjour de Mozart en Italie. Six sonates de Mysliweczek (manuscrites à la Bibliothèque de Munich) sont, en vérité, trop simples et banales, sous leur forme tout italienne, pour avoir pu exercer sur le petit Mozart une influence de ce genre ; et ceux de ses concertos que nous connaissons n'ont guère plus de portée. Mais la série de ses symphonies, au contraire, abonde en menus détails qui trahissent involontairement l'éducation allemande de l'auteur.

Quoi qu'il en soit, nous pouvons affirmer que la période dont nous allons examiner les produits a été, en quelque sorte, une transition entre l'italianisme complet des périodes précédentes et la création du style personnel que vont déjà nous montrer les œuvres principales de Mozart dès son retour en Allemagne. Et c'est presque de jour en jour que le jeune homme, après cette rentrée dans son pays, nous révélera de quel énorme profit aura été pour lui la chance qu'il a eue de pouvoir se plonger, pendant plus d'un an, dans l'étude et la pratique d'un art, tout ensemble, plus facile que celui de ses maîtres allemands et plus directement rattaché aux vieilles traditions de la musique vocale italienne.

101. — *Bologne et Milan, depuis le* 1er *août jusque vers le* 15 *décembre* 1770.

Mitridate, re di Ponto, opera seria en trois actes, pour quatre soprani, un contralto, et deux ténors, avec accompagnement de deux violons, alto, deux flûtes, deux hautbois, quatre cors, deux trombones, deux bassons et basse.

K. 87.

Ms. perdu, sauf des fragments à Paris chez M. Malherbe.

Poème de V. A. Cigna Santi, de Turin, d'après une traduction de la tragédie de Racine par Parini.

Ouverture (*voir* 102).

Acte I. — I. Air d'Aspasie (soprano) en *ut : Al destin che la minaccia : allegro*. — II. Récitatif et air de Xipharès (soprano). Récitatif : *Qual tumulto*. Air en *si bémol : Soffre il mio cor : allegro*. — III. Air d'Arbate (soprano) en *sol : L'odio nel cor frenate : allegro comodo*. — IV. Air d'Aspasie en *sol mineur : Nel sen mi palpita*. — V. Air de Xipharès en *la : Parto ; Nel gran cimento : andante*. — VI. Air de Pharnace (contralto) en *fa : Venga pur : allegro*. — VII. Air de Mitridate (ténor) en *sol : Se di lauri il crine adorno*. — VIII. Air d'Ismène (soprano) en *si bémol : In faccia al oggetto : allegro*. — IX. Récitatif et air de Mitridate. Récitatif : *Respira al fin*. Air en *ré : Quel ribelle e quell' ingrato : allegro*.

Acte II. — X. Air de Pharnace en *sol : Va, l'error mio palesa : allegro*. — XI. Air de Mitridate en *si bémol : Tu che fedel mi sei : adagio* et *allegro*. — XII. Récitatif et air de Xipharès. Récitatif : *Non più, Regina*. Air en *ré : Lungi da*

te : adagio cantabile. — XIII. Récitatif et air d'Aspasie. Récitatif : *Grazie ai numi parti.* Air en *fa : Nel grave tormento : adagio* et *allegro.* — XIV. Air d'Ismène en *la* : *So, quanto a te dispiace : allegro.* — XV. Air de Pharnace en *ré : Son rèo : adagio maestoso* et *allegro.* — XVI. Air de Mitridate en *ut : Gia di pieta : allegro.* — XVII. Récitatif et duo d'Aspasie et Xipharès. Récitatif : *Io sposa di quell' mostro.* Duo en *la* : *Se viver non degg'io : adagio* et *allegro.*

Acte III. — XVIII. — Air d'Ismène en *sol* : *Tu sai per chi m'accese.* — XIX. Air de Mitridate en *fa : Vado incontro al fato.* — XX. Air de Xipharès en *ut mineur : Se il rigor d'ingrata sorte : allegro agitato.* — XXI. Air de Marzio (ténor) en *sol : Se di regnar sei vago : allegro.* — XXII. Récitatif et air de Pharnace. Récitatif : *Vadasi, oh ciel.* Air en *mi bémol : Già dagli occhi : andante.* — XXIII. Quintette final en *ré : Aspasie et Ismène, Xipharès et Arbate, Pharnace : Non si ceda al Campidoglio.*

Si nous pouvions oublier ce qu'a forcément d'insensé le projet de confier à un enfant de quatorze ans la composition d'un grand opéra, et où sont mises en jeu toutes les passions du cœur, nous dirions volontiers que Mozart, lorsqu'il a eu à écrire *Mitridate*, s'est trouvé dans des conditions particulièrement favorables pour réussir dans cette entreprise. D'abord, il était en Italie depuis de longs mois, et avait eu déjà le moyen de se familiariser profondément avec les traditions et l'esprit du genre qu'il allait avoir à traiter. En second lieu, comme nous l'avons vu déjà par de nombreux exemples, ce séjour en Italie, complété par les leçons du P. Martini, lui avait révélé la voix humaine, que son éducation allemande, et peut-être aussi son tempérament personnel, l'inclinaient à ne considérer que comme un simple instrument musical. De plus en plus, il en était arrivé à comprendre que la voix avait ses habitudes et ses ressources propres; de plus en plus il était parvenu à contenir sa fièvre naturelle de symphoniste, soit pour faire chanter les voix sans accompagnement, ou bien pour réduire l'orchestre à un véritable rôle d'accompagnement, au lieu de lui donner une signification et une importance égales, ou même supérieures, à celles des parties vocales. Enfin, le hasard avait voulu que le poème qu'on lui confiait fut l'œuvre d'un brave homme qui, sans vouloir rivaliser avec Métastase en traits ingénieux et en métaphores fleuries, s'était borné à transformer en livret d'opéra la tragédie de Racine, de façon que l'œuvre à composer se trouvait être infiniment propre à la musique, avec de grands sentiments très nets et contrastés, autour d'une action très suffisamment pathétique. D'une valeur littéraire médiocre, ce livret de *Mitridate* était assurément l'un des meilleurs livrets d'opéra qu'eût produits l'Italie, et nous ne pouvons nous empêcher de regretter que Mozart n'ait pas eu plutôt à le mettre en musique dans sa maturité, par exemple, au lieu de la *Clémence de Titus*, ou même d'*Idoménée.*

Voici d'ailleurs, en deux mots, l'action de ce livret :

Le vieux roi de Pont, Mithridate, est parti en guerre contre les Romains, après avoir confié sa pupille et fiancée Aspasie à la garde de ses deux fils, Xipharès et Pharnace. Le bruit s'étant répandu de la mort du roi, Pharnace s'empresse de déclarer son amour à Aspasie, qui demande protection à Xipharès. Les deux frères sont sur le point de se provoquer lorsque survient leur père, amenant à Pharnace une fiancée, Ismène. Mais le vieux roi ne tarde pas à apprendre les sentiments de

ses fils à l'égard d'Aspasie ; dans sa fureur, il décide de les faire mourir, et Aspasie avec eux. Le jeune princesse s'apprête déjà à vider une coupe de poison, quand Xipharès la lui arrache des mains. Sous les efforts communs du père et de ses deux fils, la flotte ennemie est détruite : mais Mithridate, mortellement blessé, renonce à Aspasie en faveur de Xipharès, et Pharnace, de son côté, consent à épouser Ismène.

Malheureusement, comme nous l'avons dit, l'âge du petit Mozart le condamnait à ne pouvoir pas tirer de ce poème tout le parti qu'il aurait offert à un musicien ayant plus d'expérience de la vie passionnée. Mais il n'en reste pas moins certain que, grâce aux circonstances que nous venons d'indiquer, l'enfant a pu, dans ce premier opéra bien mieux que dans tous les autres, se conformer aux exigences de l'opéra italien, sous la forme nouvelle que lui avaient donnée, à la date où nous sommes, les Jommelli et les Piccinni.

Pas plus que nous ne l'avons fait pour l'*opera buffa*, à propos de la *Finta Semplice*, nous ne raconterons ici l'histoire de l'*opéra seria* italien : mais il faut du moins que nous signalions la forme particulière qu'il était en train de recevoir au moment où l'a connu et pratiqué Mozart. De proche en proche, depuis près d'un siècle, l'*opera seria* s'était simplifié quant à sa contexture dramatique. Successivement les chœurs, les ensembles, avaient disparu, ou bien s'étaient trouvés réduits à un rôle insignifiant. Les récitatifs même, jadis l'orgueil des grands maitres italiens, avaient énormément perdu de leur importance : ils s'étaient dépouillés de ces intermèdes lyriques qui, sous les noms d'*ariosos* ou de *cavatines*, s'entremêlaient autrefois à la déclamation rythmée. L'opéra nouveau gardait bien encore un certain nombre de récitatifs accompagnés, où le musicien était libre de montrer à la fois son talent de dramaturge et sa fantaisie de symphoniste : mais le public s'intéressait de moins en moins à ces récitatifs, et Mozart lui-même, qui était né pour produire des chefs-d'œuvre dans ce genre, n'a plus jamais recommencé un récitatif aussi profondément travaillé que celui qu'il avait écrit naguère, à Milan, sur une scène de *Demofonte* (n° 84). Ainsi, peu à peu, toute la vie musicale de l'*opera seria* s'était concentrée dans l'air ; il n'y avait plus, proprement, que la série des airs qui intéressât le public, et qui donnât du travail au compositeur. Mais de là ne résulte point, comme on l'a souvent pensé, que l'*opéra seria*, en se réduisant à une série d'airs, ait cessé de devenir un genre dramatique pour n'être plus qu'une sorte d'*académie* où l'on venait admirer de beaux effets de voix dans de beaux décors. La vérité est que, réduit désormais à l'air, c'est à l'air que l'*opera seria* confiait désormais le soin de traduire tout ce qu'il y avait de musical dans l'action d'une tragédie. Les personnages de celle-ci, s'ils n'avaient plus guère à chanter que des airs, devaient mettre dans ces airs une expression d'autant plus précise et juste des sentiments de leurs rôles. Ce que les critiques et le public appréciaient, dans un air d'*opera seria*, c'était avant tout son contenu expressif, la manière dont il traduisait un certain état de passion ; et il est absurde de tirer une conclusion contraire du fait de l'emploi des castrats pour les héros amoureux : car c'était là une convention universellement admise, et dont on ne songeait pas plus à s'offusquer que nous ne nous offusquons aujourd'hui de l'obésité d'un ténor

chargé d'un rôle de jeune premier. Il était arrivé à l'opéra italien la même chose que, cent ans auparavant, à la tragédie française, où toute l'action avait fini par se concentrer dans des conversations, mais où celles-ci, en revanche, avaient, du moins chez Racine, infiniment étendu et varié leur domaine dramatique. Donc le premier devoir d'un opéra italien, aux environs de 1770, était que ses airs exprimassent avec justesse les grands sentiments commandés par les situations des personnages ; et une autre conséquence de cette réduction de l'opéra à l'air avait été que, de plus en plus, l'air lui-même s'était développé, organisé, assoupli, et diversifié, pour répondre à la tâche de plus en plus considérable qui lui était imposée. Aussi, pendant qu'en Allemagne les opéras italiens restaient encore à peu près uniformément soumis à la forme des grands airs à *da capo*, comme ceux que nous avons étudiés chez Mozart dans son oratorio et sa cantate latine de 1767, en Italie, et notamment depuis l'énorme succès de l'opéra bouffe de Piccinni, la *Buona Figliuola*, l'air, jusque dans l'*opera seria*, avait tendu à se transformer, pour devenir à la fois plus court et plus capable de s'adapter à ses différentes fonctions dramatiques. En premier lieu, ainsi que nous l'avons vu déjà, il avait abrégé sa reprise : au *da capo* complet avait succédé le *demi da capo*. En outre, à côté du grand air à *demi da capo*, plusieurs autres types d'airs s'étaient constitués, appropriés à l'expression de passions plus tempérées, ou bien attribués à des personnages d'une importance accessoire. L'un de ces types nouveaux était ce qu'on pourrait appeler le *petit air à reprise variée*. Pour éviter la longueur du *da capo*, le musicien intercalait la seconde partie de son air entre les deux strophes de la première ; au lieu de répéter d'abord deux fois, avec plus ou moins de variantes, le ou les premiers sujets de l'air, il ne les exposait d'abord qu'une fois, les faisait suivre de la petite partie nouvelle non répétée, et reprenait ensuite, en les variant librement, le ou les sujets du début de l'air. Ou bien encore, lorsque le héros n'avait à exprimer qu'un sentiment unique, le musicien employait, en l'étendant à sa fantaisie, la vieille forme de la *cavatine*, ou ariette en deux complets. Là où autrefois le récitatif s'interrompait un moment pour donner lieu à un *arioso*, on introduisait à présent un air véritable, avec cadences et ritournelles, mais un air qui n'était fait que de deux strophes sur un même sujet, l'une allant de la tonique à la dominante et l'autre revenant de la dominante à la tonique. Par le moyen de ces trois sortes d'airs, l'*opera seria* évitait la monotonie, s'adaptait à la variété des situations, prenait un caractère plus humain et plus familier, en même temps qu'il offrait au musicien l'occasion de déployer, dans les seuls airs, la variété de ressources qu'il pouvait autrefois déployer dans les ensembles, les grands récitatifs, etc. D'autre part, l'accompagnement instrumental restait encore assez insignifiant ; l'orchestre se bornait à soutenir ou à doubler discrètement le chant, sauf pour lui à ressaisir son importance dans la symphonie d'ouverture et dans les ritournelles. Les cadences du chant, de même, ne s'étaient point sensiblement modifiées, depuis les vieux opéras de l'école de Hasse : mais, là encore, il y avait une tendance à réserver les effets de virtuosité pour certains airs où la nature de la situation comportait de grands élans de *bravoure* pathétique ; et déjà il n'y avait plus un seul personnage qui, à

côté de ses airs de bravoure, n'eût à en chanter d'autres d'une allure plus simple et plus nuancée.

Tel était l'idéal d'*opera seria* qui s'était révélé à Mozart dès son arrivée en Italie : et l'enfant s'était employé de son mieux à le comprendre, sans y réussir toujours. Au point de vue de la coupe extérieure, tout au moins, son *Mitridate* nous offre une application irréprochable et parfaite de toutes les règles que nous venons d'indiquer.

Tous les airs de *Mitridate*, au nombre de vingt et un, sont traités suivant l'une ou les autres des trois coupes que nous venons de définir, et que Mozart, d'ailleurs, avait tout de suite étudiées, dès son arrivée en Italie, puisque c'est sur les trois types d'airs en question qu'il avait écrit à Milan, au printemps de 1770, les trois airs nos 81, 82, et 83 pour montrer qu'il était capable de traiter un *opera seria*. Lorsqu'il s'agit d'introduire pour la première fois en scène un personnage important, avec le grand sentiment foncier dont on verra ensuite l'évolution dramatique, ou bien encore lorsque ce personnage exprime un état de passion très simple et très défini, Mozart emploie, pour son air, la coupe du grand air en deux parties, avec *demi da capo*. C'est la coupe que nous trouvons dans les premiers airs d'Aspasie, (n° 1), de Xipharès (n° 2), de Pharnace (n° 6) et d'Ismène (n° 8), comme aussi (avec un *da capo* très abrégé) dans un air d'adieu passionné de Xipharès (n° 12), dans un autre air d'Ismène (n° 14), dans le grand air de Pharnace (n° 22) qui sert proprement à clore l'opéra, et puis encore dans un petit air de Marzio, l'envoyé de Rome (n° 21), dont la signification expressive est assez peu importante. Dans ces huit airs à *demi da capo*, la première partie (sauf dans l'air de Marzio n° 21) a toujours deux sujets, exposés dans un prélude instrumental relativement long ; la seconde partie, contrairement à la tendance montrée jusqu'ici par Mozart, est généralement rapide et insignifiante ; ou plutôt, suivant une particularité sur laquelle nous aurons à revenir, elle est insignifiante dans les premiers airs, mais, dans la suite de l'opéra, recommence à prendre un caractère plus accentué : déjà dans le premier air d'Ismène (n° 8) le mineur de la seconde partie contraste, par son accent de passion, avec la banalité de la partie principale ; dans l'air n° 14, la seconde partie est un *andante* mineur d'une mélancolie douce et tendre, toute « mozartienne ». Enfin le dernier air de Pharnace (n° 22) n'a vraiment d'intéressant que le long *allegretto* qui sépare sa première partie du *demi da capo* final. La virtuosité du chanteur, naturellement, se déploie le plus volontiers dans ces grands airs à *demi da capo*, sous forme de petites et grandes cadences, de tenues, de passages *colorés*, etc.

Second groupe d'airs : les airs avec reprise variée, ou plutôt avec intercalation de la seconde partie entre les deux strophes de la première. Ce type d'air, plus court et moins *coloré*, est employé dans les situations plus dramatiques, lorsque l'intérêt de l'action laisse moins de loisir pour l'expression brillante d'un sentiment particulier. C'est la coupe que nous offrent l'air d'Arbace (n° 3), le second air de Xipharès (n° 5), le premier air de Mithridate (n° 7), les deux premiers airs de Pharnace, (nos 10 et 15), un petit air de Mithridate (n° 16), et les derniers airs d'Ismène (n° 18) et de Xipharès (n° 20). Et non seulement ces huit airs diffèrent des huit précédents par l'absence du *demi da capo* ; leurs stro-

phes même sont plus courtes, le plus souvent n'ayant qu'un sujet, plus ou moins développé ; les préludes instrumentaux, quand ils ont lieu, sont également plus réduits ; les figures de chant ont une allure plus rapide et plus simplement ornementale ; l'accompagnement de l'orchestre, presque toujours, se borne au quatuor des cordes. Au point de vue musical, la seconde partie ou partie intermédiaire, dans les airs de cette sorte, s'oppose moins nettement à la partie principale, souvent ne lui apporte qu'une addition du même ordre, et parfois même, comme dans l'air de Mithridate (n° 7), continue expressément la première partie, avec un rythme d'orchestre tout pareil.

Enfin la troisième catégorie comprend cinq airs : le premier air d'Aspasie (n° 4), les airs de Mithridate n°s 9 et 11, un autre air d'Aspasie (n° 13) et le dernier air de Mithridate n° 19. Ce sont des airs où le personnage n'a à exprimer, entre deux récitatifs, qu'une seule nuance d'un sentiment donné : ils ont remplacé, dans l'opéra de 1770, les anciens *ariosos* intercalés au milieu des récitatifs. Pour ces airs, Mozart, comme il a déjà fait dans la *Finta Semplice*, emploie la coupe de la *cavatine*, c'est-à-dire d'une sorte de *lied* ou d'ariette, exposant deux fois le même sujet, en deux couplets séparés par une ritournelle ; et il faut noter que Mozart, ici encore, suivant la manière italienne, commence son second couplet à la dominante. Sous le rapport de l'accompagnement, ces airs, comme les précédents, sont beaucoup moins fournis que les airs à *demi da capo* ; et quelques-uns d'entre eux laissent aussi moins de place à la virtuosité du chanteur : mais l'un d'entre eux, l'air d'Aspasie n° 13, est au contraire traité en air de bravoure, avec un orchestre complet, et une coloration très brillante. Souvent, d'ailleurs, dans les airs de ce genre, Mozart emploie deux sujets pour chacun des couplets, et les distingue par des rythmes différents, *adagio* et *allegro*, avec un mineur pour le second sujet. Encore y a-t-il l'un de ces airs, l'air de Mithridate n° 11, qui ne se rattache qu'incomplètement à la série : car après avoir exposé ses deux couplets, chacun en deux sujets, il en commence un troisième sur les mêmes paroles, mais avec une musique tout à fait nouvelle, jusqu'au moment où il reprend une troisième fois, en *strette*, le second sujet des deux autres couplets : de manière que, sans la répétition des paroles, on pourrait prendre cet air pour un *demi da capo* avec reprise très abrégée.

Le *quintette* final, qui n'est proprement qu'un *trio*, a la forme d'un petit chœur homophone, d'une insignifiance singulière : infiniment plus intéressant est le *duo* qui termine le second acte. Il se compose de deux parties tout à fait distinctes, presque comme un finale d'opéra bouffe : la première partie est un *arioso* précédé d'une longue et belle introduction d'orchestre, et chanté successivement par les deux voix ; après quoi vient un *allegro* fait de trois courtes strophes, où les voix se répondent ou bien chantent ensemble, en tierces, comme dans le *trio* final d'*Apollo et Hyacinthus* [1].

Nous avons dit déjà que, par un phénomène unique dans son œuvre,

1. La scène finale du second acte était d'ailleurs toujours, dans l'opéra italien d'alors, le seul ensemble important de l'œuvre tout entière, celui que le public attendait, et qui souvent décidait du succès de la pièce.

Mozart, dans l'accompagnement de ses airs de *Mitridate*, a su restreindre son génie de symphoniste, et se conformer entièrement à la tradition de l'opéra italien. Son orchestre, le plus souvent, se borne à appuyer le chant sur un accompagnement très simple ; et souvent même l'un des instruments à cordes double plus ou moins ouvertement la partie du chant. Cependant, à mesure que le jeune homme avance dans son travail, sa fièvre d'instrumentiste le ressaisit, et lui fait oublier ses premières résolutions. C'est ainsi que déjà l'air de Xipharès n° 12, malgré la retenue évidente que Mozart impose à son orchestre, nous offre une allure toute symphonique, avec un bel accompagnement continu des violons. Dans l'air brillant d'Aspasie n° 13, les hautbois et les flûtes ont un rôle d'accompagnement assez restreint, mais déjà très caractéristique et très nuancé. De même les derniers airs de Mithridate et de Xipharès (nos 19 et 20) s'accompagnent d'une orchestration beaucoup plus effective, sinon plus riche, que leurs airs précédents : déjà leur beauté musicale ne tient plus seulement à leur chant, mais à l'ensemble symphonique dont il fait partie.

Restent les récitatifs, que Mozart a composés à Bologne avant tous les airs de son opéra. Écrits peut-être sous les yeux de P. Martini, ils sont d'une déclamation excellente, et suivent le sens des paroles avec une justesse irréprochable. Mais on y sent toujours le travail d'un élève préoccupé d'imiter les modèles qu'il a devant lui, comme aussi d'un enfant qui, malgré tout son génie, est encore incapable de saisir l'intensité dramatique d'un conflit de passions. Les très rares et très courts récitatifs accompagnés n'ont eux-mêmes qu'une importance assez faible : l'orchestre s'y borne à de petites figures habilement amenées, mais sans grande signification. Nulle trace, comme nous l'avons dit déjà, du magnifique effort d'évocation musicale que nous avait montré le récitatif du n° 81. Le plus intéressant de ces récitatifs accompagnés de *Mitridate* est celui de Xipharès, précédant l'air n° 12, et où les petites figures de l'orchestre s'emploient vraiment à accentuer l'expression du chant.

Dans les airs comme dans les récitatifs, le chant a des qualités proprement vocales qu'il a rarement dans la musique de Mozart, et qui achèvent de faire de *Mitridate* son œuvre vraiment la plus italienne : mais il faut bien reconnaître que, avec tout cela, l'instinct du charme essentiel de la voix humaine manque au jeune symphoniste allemand, et que les plus beaux airs de *Mitridate*, en comparaison de n'importe quel air de Piccinni ou même de Hasse, font encore un peu l'effet de la transposition pour la voix d'une partie instrumentale.

Quant à la valeur artistique de l'opéra pris dans son ensemble, elle est bien telle qu'on pouvait l'attendre d'un enfant de génie. Le génie apparaît sans cesse dans la beauté de la ligne mélodique, dans les modulations du chant et de l'accompagnement, dans mille détails qui, quoi qu'on en ait dit, donnent à la partition de l'opéra une portée musicale bien supérieure à celle de l'ordinaire des opéras italiens du temps. Mais dans la conception dramatique des airs, dans leur adaptation aux sentiments qu'il s'agit de traduire, sans cesse nous découvrons que l'enfant qu'est Mozart ne parvient pas à se rendre compte de la signification de la tâche, impossible pour lui, qui lui est confiée.

Les grands élans amoureux d'Aspasie et de Xipharès, les indignations, les fureurs, les désespoirs passionnés de Mithridate, tout cela était évidemment trop au-dessus de l'intelligence d'un enfant : et les airs qu'y a consacrés Mozart échouent forcément à le revêtir d'une expression appropriée. Quelques-uns de ces airs ont même une certaine sécheresse qui donnerait à penser que l'enfant les a écrits comme une tâche, sans y rien mettre de soi. Inutile d'ajouter que pas un instant il n'a eu l'idée de vouloir *caractériser* ses personnages, et que ce que l'on a pris pour un effort artistique à cette fin résulte simplement de la soumission de Mozart aux préférences individuelles des divers chanteurs chargés de ses rôles. Mais lorsque l'un de ces personnages, au lieu de ressentir des passions tragiques que l'enfant ignorait, avait à exprimer une émotion plus généralement humaine. et pouvant être comprise de l'âme d'un enfant merveilleusement sensible et tendre, le génie d'expression de Mozart profitait aussitôt de cette bonne fortune pour se déployer librement : et ainsi il y a, parmi les airs trop ambitieux de *Mitridate*, trois ou quatre airs d'une teinte plus douce qui sont déjà de parfaits chefs-d'œuvre d'émotion lyrique. C'est, par exemple, la plainte d'Aspasie (n° 4), où la jeune fille dit que « son cœur palpite douloureusement dans son sein ». Sur ce thème, Mozart a écrit une cantilène en *sol mineur* d'une tristesse si simple et si profonde que vingt ans plus tard, dans la *Flûte enchantée*, la Reine de la Nuit ne trouvera pas d'accents plus beaux pour traduire sa douleur de la perte de sa fille. Toute la signification expressive et musicale que Mozart va attacher, sa vie durant, au ton de *sol mineur*, se retrouve déjà dans cette cavatine, avec les modulations chromatiques de l'accompagnement, autour d'un chant sorti tout droit du cœur. De même l'adieu de Xipharès, dans l'air n° 12, à défaut de la grandeur héroïque qu'il devrait avoir, nous fait entendre le chagrin touchant d'une jeune âme contrainte à se séparer de tout ce qu'elle aime. Et peut-être ces deux airs sont-ils encore moins parfaitement beaux que le petit *lied* où Ismène (n° 18) dit à Xipharès que l'amour qu'elle a pour lui ne fait que la rendre plus prête à se sacrifier pour lui : ici, sous un accompagnement d'une discrétion exquise, Mozart semble se rappeler l'atmosphère musicale de Salzbourg ; et ce n'est que dans les *lieds* allemands de la fin de sa vie que nous retrouverons des accents d'une émotion aussi naïve, aussi profondément imprégnée de grâce poétique. C'est dans ces petits airs merveilleusement enfantins que réside, pour nous, tout ce que Mozart a mis de sincérité et de beauté dans son *Mitridate*.

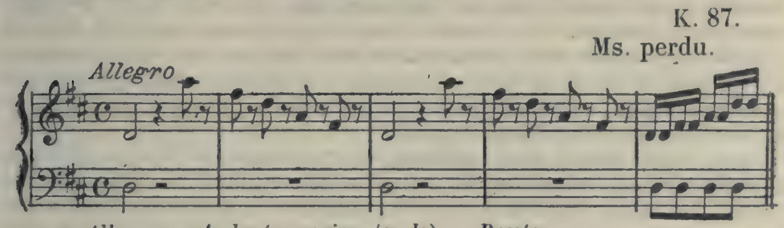
Ajoutons qu'on a retrouvé récemment toute une série d'airs que Mozart avait composés d'abord, pour son opéra, et qu'il a ensuite remplacés par d'autres, plus faciles à chanter, ou d'un art moins hardi, ou bien encore mieux adaptés au goût des chanteurs. Ce sont, notamment, l'air d'Aspasie : *Al destin* (n° 1) ; l'air d'Ismène : *In faccia* (n° 8) ; l'air de Xipharès : *Lungi da te* (n° 12), et l'air de Mithridate : *Vado incontro* (n° 19) ; le duo n° 17, d'autre part, était primitivement beaucoup plus long ; l'air d'Aspasie, *Nel grave tormento* (n° 13) avait été commencé sous une autre forme, et quand au premier air de Mithridate (n° 7), Mozart en avait esquissé quatre versions différentes, avant d'adopter celle qu'il a mise dans sa partition. Parmi ces airs non employés, la plupart, en

vérité, n'ont pas la perfection vocale de ceux qui les ont remplacés : mais la première version de l'air de Mithridate (n° 19) offrait une vigoureuse simplicité d'expression ainsi qu'une richesse et une liberté dans les modulations qui, encore qu'elles aient probablement effrayé le chanteur, font de cet air l'un des plus remarquables de tous ceux que Mozart ait composés pour son opéra.

102. — *Bologne ou Milan, entre août et décembre* 1770.

Ouverture en ré de l'opéra de Mitridate, pour deux violons, alto, deux hautbois (deux flûtes dans l'*andante*), deux cors et basse.

K. 87.
Ms. perdu.



Allegro. — Andante grazioso (en la). — Presto.

Les ouvertures des opéras italiens étaient, comme nous l'avons dit déjà, de véritables symphonies en trois morceaux séparés, mais volontiers un peu plus courts que dans les symphonies *di camera*, ou de concert. Les lettres de Mozart ne nous apprennent rien sur la date où l'enfant a composé l'ouverture de son opéra, qui, d'ailleurs, ne doit pas lui avoir coûté beaucoup de travail. Par l'ensemble de ses caractères, cette ouverture se rattache encore de très près aux symphonies n°s 89 et 91, écrites avant le séjour de Mozart auprès du P. Martini, ce qui tendrait d'abord à faire supposer que l'ouverture a pu être composée vers ce même temps : mais, d'autre part, certains détails nouveaux y apparaissent, qui se retrouvent dans une symphonie en *sol* n° 104, composée probablement dans les premiers mois de 1771, d'où l'on peut conclure que c'est bien à Milan, après l'achèvement de la partie vocale de *Mitridate*, que Mozart a improvisé l'ouverture de son opéra, mais trop rapidement pour avoir le loisir de s'émanciper tout à fait des habitudes qui l'avaient guidé dans la composition de ses symphonies précédentes.

Les éléments nouveaux de cette ouverture sont un retour à l'emploi des marches de basse sous des *trémolos* de violons, et surtout le rôle indépendant et considérable attribué aux instruments à vent dans certains passages. C'est ainsi que le *développement* du premier morceau ou plutôt la transition qui conduit à la reprise du premier sujet, est principalement exécutée par les hautbois, comme dans la symphonie en *sol* n° 104 que nous aurons prochainement à examiner ; et il n'y a pas jusqu'au court et rapide finale où les hautbois et les cors ne dessinent de petites phrases indépendantes au-dessus du quatuor des cordes.

Mais à côté de ces innovations, auxquelles on peut ajouter encore le caractère plus allemand qu'italien de l'aimable *lied* qui sert de premier

sujet à l'*andante*, l'ouverture de *Mitridate* nous fait voir, comme nous l'avons dit, la plupart des mêmes procédés qui nous sont apparus déjà dans toutes les symphonies « italiennes » et notamment dans les deux nos 91 et 89. Ce sont toujours les mêmes nombreux sujets entièrement séparés, chacun accompagné de sa ritournelle, avec une idée toute nouvelle introduite en guise de *développement*, les mêmes répétitions et les mêmes contrastes, la même absence de tout contrepoint et de toute élaboration thématique, enfin la même tendance à ne varier que très peu les reprises et à réduire l'importance du *développement*, ou bien, parfois, à supprimer tout à fait celui-ci. Dans le premier morceau, Mozart n'a mis que deux sujets, et dont le second débute, d'une manière assez imprévue, par un accord de seconde, exactement comme il va le faire dans la symphonie en *sol* n° 104. La rentrée du premier sujet (dans le ton principal) paraît d'abord annoncer un louable désir de varier la reprise : mais cette velléité disparaît presque aussitôt, et la suite du morceau revient à peu près pareille à ce qu'elle était dans la première partie.

Deux sujets aussi dans l'*andante*, le premier assez étendu et d'une aimable douceur sentimentale, le second très court et insignifiant : après quoi, sans l'ombre d'un *développement* ou d'une transition, les deux sujets sont repris, à peine un peu variés, pour aboutir à une *coda* nouvelle.

Quant au finale, sa brièveté ne l'empêche point de contenir trois sujets distincts, avec même un quatrième sujet tenant lieu de *développement*; et nous retrouvons ici, plus accentué que dans le premier morceau, un effort du petit Mozart à varier sa reprise. Ce finale, avec son rythme à trois temps, rappelle d'ailleurs beaucoup ceux de la troisième et de la quatrième symphonie italienne de Mozart, et se ressent très vivement, comme eux, de l'influence des finales habituels de Sammartini. Peut-être est-ce également aux symphonies du vieux maître milanais que Mozart, comme déjà dans le finale du n° 77, emprunte la désignation de *presto*, au lieu de l'*allegro molto* que nous font voir la plupart de ses symphonies précédentes depuis son départ de Londres.

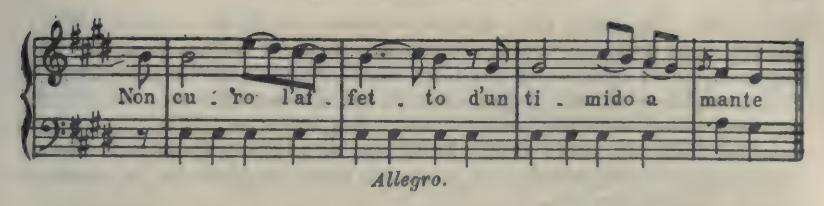
103. — *Milan ou Pavie, janvier ou février* 1771.

Air en mi. Non curo l'affetto, pour soprano, avec accompagnement de deux violons, deux altos, deux hautbois, deux cors et basse [1].

Ms. à Prague.

Allegro

1. Cet air n'a pas encore été publié : nous l'avons étudié d'après la partition manuscrite de la Bibliothèque de Prague.



Allegro.

Le manuscrit de cet air, tout récemment retrouvé à Prague, porte la mention : *Del Signore cavaliere A.-W. Mozart, Per il teatro di Pavia, 1771*. Pavie, comme l'on sait, est une ville toute proche de Milan; et c'est donc sûrement pendant son séjour à Milan que Mozart aura été chargé de composer cet air, soit qu'il l'ait écrit durant une excursion à Pavie, ou qu'il l'ait simplement envoyé, de Milan, dans cette ville voisine. Mais on sait aussi que Mozart a fait deux séjours à Milan durant l'année 1771, le premier au début de cette année, pendant les premières représentations de son *Mitridate*, le second à partir du mois d'août, lorsqu'il est revenu pour travailler à la composition d'*Ascanio in Alba;* et nous n'avons aucun document écrit pour nous apprendre si le présent air date de l'un ou de l'autre de ces deux séjours. Mais, à défaut de tout renseignement écrit, la coupe et le style de l'air nous révèlent, de la façon la plus évidente, que nous avons là une œuvre produite au début de l'année 1771, tout à fait dans le même temps que les airs de *Mitridate*. Car le fait est qu'une ressemblance absolue et complète nous apparaît, dès le premier coup d'œil, entre le contenu de l'air de Pavie et celui des airs à *demi da capo*, tels que nous les avons rencontrés dans le premier *opera seria* de Mozart, tandis que les airs d'*Ascanio*, indépendamment même de la différence des genres, nous montreront déjà un esprit et des procédés sensiblement nouveaux.

Comme dans ces airs de *Mitridate*, la coupe est celle du *demi da capo*, avec une courte partie intermédiaire (en *mi mineur*) plus récitative, aboutissant à une reprise de la dernière moitié (ou plutôt même du dernier quart) de la première partie. Toujours comme dans les airs de l'opéra, la première partie nous offre d'abord deux sujets distincts, qui viennent déjà de nous être exposés par l'orchestre, et puis, sur les mêmes paroles, Mozart commence une seconde strophe, avec un premier sujet tout différent du sujet initial de la précédente, et un second sujet qui se borne à reproduire, en le variant, le second sujet de la première strophe, cette fois pour aboutir à la longue cadence finale. Vient ensuite la partie intermédiaire, débutant en *mi mineur*, avec une courte phrase mélodique d'une émotion très pénétrante, mais bientôt modulant en *ré* majeur, pour aboutir à la reprise de quelques mesures de ritournelle d'orchestre qui vont amener la reprise, par la voix, de la seconde version du second sujet avec cadence finale. Rien de tout cela n'est nouveau pour nous, ni même n'a de quoi nous intéresser, si ce n'est la petite phrase mineure dont nous avons parlé. L'ensemble de l'air non seulement se rattache de tout près aux airs de *Mitridate*, mais paraît encore avoir été écrit un peu à la façon d'un travail d'élève. Le chant est d'ailleurs très suffisamment « vocal », et les deux grandes cadences, en particulier, sont faites pour déployer la virtuosité de la cantatrice

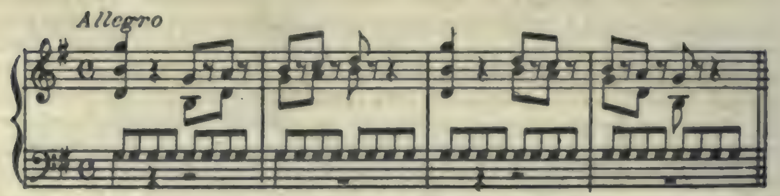
sans présenter pour elle rien d'inaccoutumé ni de difficile. Notons encore, à ce point de vue du chant, que le petit Mozart, pour justifier l'opposition du rythme de ses deux sujets (dans la partie principale de l'air), tandis qu'il est obligé d'écrire ses deux sujets sur les mêmes paroles, imagine d'intervertir l'ordre des mots, au début du second sujet : si bien que, après avoir chanté *non curo l'affetto d'un timido amante*, le soprano chante ensuite, et dans les deux strophes de la première partie : *l'affetto non curo*.

Mais le grand point de ressemblance entre cet air de Pavie et ceux de *Mitridate* nous apparaît moins encore dans le chant que dans l'instrumentation. De part et d'autre, en effet, c'est le même traitement de l'orchestre, sans cesse occupé très activement, mais, en somme, sans grande utilité : car les deux violons, seuls, jouent vraiment un rôle important, tandis que les hautbois, par exemple, se bornent à les doubler ou à les accompagner de quelques modestes tenues, et que la basse, de son côté, se réduit invariablement à marquer le rythme. Sans compter que les violons eux-mêmes, après avoir exposé les deux sujets dans le prélude, ne font plus guère que les répéter en suivant le chant. A peine le génie instrumental de Mozart se laisse-t-il entrevoir dans l'accompagnement du second sujet, où, pendant que le premier violon double le chant, le second violon lui répond en imitation. Dans la partie intermédiaire, accompagnée par les cordes seules suivant l'usage italien, l'auteur de *Mitridate* se retrouve avec sa naïve préoccupation de l'effet pittoresque ; la présence des mots : *un amante che trema*, dans le texte, le conduit à nous faire entendre, dans le jeu des deux violons, un rythme entrecoupé et « tremblant » que ne justifie nullement la signification farouche et décidée des vers : « Je ne me soucie point d'un lâche amant tremblant ! »

104. — *Milan ou Vicence, ou Vérone, ou Venise, entre janvier et mars* 1771.

Symphonie en sol, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, violoncelle et basse.

K. 74.
Ms. à Berlin.



Allegro et Andante (en ut). — *Allegro*. — (Mozart, sur son manuscrit, n'a noté aucun des trois mouvements.)

L'autographe de cette symphonie, tout en ressemblant par le papier et l'écriture aux œuvres précédentes du premier séjour en Italie, ne

porte aucune inscription, et l'on vient de voir que les divers mouvements même n'y sont pas indiqués : ce qui prouve que la symphonie a été composée très vite, et, peut-être aussi, n'a jamais été jouée ; mais Mozart a dû en être particulièrement satisfait, car, après les dernières mesures, il a naïvement ajouté : ***Finis, laus Deo !***.

Que la symphonie a été composée durant le premier séjour en Italie, c'est ce que nous démontrent encore bien d'autres preuves que l'aspect général de sa partition manuscrite. Non seulement l'*andante* est relié au premier *allegro*, suivant un procédé familier à l'*ouverture* italienne (par exemple chez Jommelli, Piccinni, etc.) et que nous avons rencontré déjà dans une des symphonies italiennes de Mozart (nº 78) ; non seulement des termes italiens caractéristiques (comme *sciolto*) figurent, au-dessus des parties de violon et d'alto, qui ne se retrouvent point dans les œuvres composées en Allemagne : mais par tout l'ensemble de ses caractères musicaux cette symphonie se rattache encore aux précédentes, tout en commençant à nous faire voir des particularités nouvelles que nous aurons à signaler dans un instant. Certainement cette symphonie, avec ses séries de petites idées juxtaposées, chacune accompagnée de sa ritournelle, date de la même grande période que l'ouverture de *Mitridate* ou les deux symphonies de Rome et de Bologne, avant que Mozart ait repris contact, d'une façon immédiate, avec l'atmosphère de Salzbourg et de l'Allemagne. Mais tout nous porte à supposer que, produite en Italie, elle est sensiblement postérieure aux symphonies italiennes de 1770, et déjà créée sous l'empire d'un idéal artistique un peu différent. Peut-être Mozart l'a-t-il écrite pour l'une de ses dernières « académies » chez le comte Firmian ? Ou encore peut-être l'a-t-il destinée à l'une de ces « académies » de Venise où nous savons que son père projetait de lui faire prendre part ? Ce qui est sûr, c'est que ladite symphonie nous apporte un témoignage, et des plus précieux, de l'état d'esprit où s'est trouvé l'enfant au terme de son premier séjour en Italie, pendant ces premiers mois de 1771 dont nous avons indiqué déjà le rôle important dans la prochaine formation définitive de son style musical.

Comme nous l'avons dit, toute l'œuvre est encore faite d'une juxtaposition de brèves idées, à l'italienne ; et nous y rencontrons, comme dans la symphonie de Bologne et l'ouverture de *Mitridate*, une tendance, non moins italienne, à remplacer le *développement* par une sorte de cadence ou de transition, d'ailleurs sans rapport avec les divers sujets précédents, — ce qui est l'un des traits les plus constants du *développement* chez Sammartini et maints de ses compatriotes. Mais avec cela, parmi les idées ainsi accolées, il y en a déjà quelques-unes qui ne sont plus simplement brillantes et légères, comme elles l'étaient toutes dans les symphonies italiennes de Mozart en 1770. Déjà le second sujet du premier morceau, et les deux sujets du second, et tel des épisodes mineurs du *rondo* final ont une étendue, une originalité d'harmonie ou de rythme, une expression à la fois profonde et mêlée, qui tantôt nous apparaissent comme des échos du génie allemand, et tantôt dérivent encore des créations poétiques de Sammartini, mais qui, en tout cas, ne nous offrent plus l'allure typiquement italienne qui nous a frappés dans toutes les compositions instrumentales de l'année 1770. Et tandis que les quatre

symphonies précédentes (d'ailleurs toutes écrites dans le ton de *ré*, le ton par excellence de l'ouverture d'opéra italien) auraient pu également servir à remplacer la véritable ouverture de *Mitridate*, déjà cette symphonie en *sol* contient des éléments qui dépassent ce rôle, et nous permettent d'entrevoir la conception propre du style symphonique que se fera le jeune homme dès le milieu de la même année 1771.

Dans le premier morceau, dont nous avons dit déjà qu'il continue à être fait d'une juxtaposition de brèves idées séparées, avec d'incessantes répétitions des phrases, l'intérêt principal vient, pour nous, de l'originalité et du caractère plus allemand qu'italien du second sujet, exposé par le premier violon sur un rythme syncopé des seconds violons, pendant que les basses se taisent, et que l'alto soutient le chant en une suite de rondes. C'est là un sujet comme nous en retrouverons souvent dans les œuvres allemandes de Mozart en 1771 ; et son introduction dans cette symphonie suffirait pour distinguer celle-ci des « ouvertures » purement italiennes de 1770. Mais d'autres détails encore, dans ce premier morceau comme dans toute la symphonie, viennent accentuer cette différence ; et il est curieux de voir, par exemple, avec quelle promptitude le petit Mozart se remet à développer ce rôle actif et indépendant des instruments à vent dont le goût nous est reparu chez lui dès le temps de son *Mitridate*. Ici, les hautbois et les cors sont chargés d'exposer le premier sujet en dialogue avec les violons ; et c'est encore un *solo* de hautbois, accompagné par les seuls altos, qui forme la transition tenant lieu de *développement*. La rentrée est d'ailleurs encore toute pareille à la première partie, sauf pour les mesures dernières de l'*allegro*, qui, tout en gardant le caractère d'une *coda*, enchaînent ce morceau avec l'*andante* qui suit.

Cet *andante* nous offre les mêmes particularités que le morceau précédent : il est fait de deux sujets distincts, avec une brève transition en guise de *développement* et une reprise à peu près pareille de toute la première partie. Les répétitions constantes des phrases, l'équivalence des deux violons et la réduction à ceux-ci de tout l'élément essentiel du tissu musical, rattachent directement l'*andante* au style de Sammartini : et cependant, sous cette ressemblance extérieure, nous sentons que Mozart redevient allemand, en même temps qu'il prend plus nettement conscience de son inspiration personnelle. La nature et l'expression des idées sont déjà tout autres que dans ses symphonies de 1770, avec, surtout dans le second sujet, une douceur plus vague et plus abandonnée. Les instruments à vent, ici, travaillent peu et se bornent à doubler le quatuor, à l'exception de petits appels libres, çà et là.

Quant au finale, ce morceau charmant est peut-être, de toute la symphonie, celui dont l'importance historique mérite le plus d'être signalée. En fait, il est d'origine entièrement italienne, ayant la forme d'un *rondo* tout semé d'épisodes divers, forme dont Mozart a trouvé des modèles dans quelques-unes des dernières symphonies de Sammartini et dans un très grand nombre de compositions de Boccherini : mais cette forme va désormais devenir si familière au jeune Mozart, et caractériser si vivement sa conception du finale durant les années suivantes, qu'il est très intéressant pour nous d'en noter ici la première apparition, ou plutôt réapparition, — car nous avons déjà rencontré un ou deux essais

de ce type de *rondo* dans des sonates de Londres et de La Haye, probablement inspirées alors à Mozart par le genre, tout voisin, du *pot pourri* français.

Le fait est qu'il y avait à ce moment, — comme nous l'avons dit déjà à propos même de ces finales de Londres, — deux types de *rondo*, très distincts, et destinés à soutenir une longue lutte dans l'œuvre future de Mozart et de tous les autres compositeurs des divers pays. D'une part, il y avait ce qu'on appelait de préférence le *rondeau*, ou plus volontiers encore les *rondeaux* : c'était le type favori des clavecinistes français, comme aussi de Chrétien Bach qui, naguère, l'avait enseigné au petit Mozart. Dans ce *rondeau*, l'auteur juxtaposait *deux* morceaux d'étendue à peu près égale, un *majeur* et un *mineur*, avec reprise complète du majeur après le mineur. Mais, dès le même temps, des compositeurs italiens s'accoutumaient peu à peu à traiter les finales de leurs œuvres suivant un type sensiblement différent de celui-là, et se rapprochant plutôt, en effet, du genre populaire du *pot pourri* français. Dans ces finales, qui d'ailleurs ne semblent pas avoir encore, à ce moment, porté le nom de *rondos*, l'auteur, après avoir exposé un chant, toujours très rythmé et d'allure dansante, s'amusait à couper très souvent les répétitions de ce thème dominant par d'autres petits chants, ceux-là très différents les uns des autres, et même (suivant le goût italien des contrastes) aussi opposés que possible au caractère du refrain qui les précédait et suivait. Des finales de ce genre se rencontraient déjà, comme nous venons de le dire, dans les premières compositions de Boccherini, qui, par la suite, allait contribuer activement à en répandre la vogue; et parfois le vieux Sammartini lui-même, dans ses dernières œuvres, remplaçait son finale habituel en *tempo di menuetto* ou en petit *presto* à trois temps par des *pots pourris* de l'espèce susdite. Dans une symphonie en *sol*, par exemple, (manuscrite au Conservatoire de Paris, n° 2), un thème de menuet servait de refrain à trois intermèdes, dont deux mineurs. Et si ces finales, ni chez les maîtres italiens ni d'abord chez Mozart, ne portaient point le nom de *rondos*, ce n'en est pas moins eux qui, à partir du commencement de 1773, allaient devenir expressément les *rondos* de Mozart, sauf à alterner ensuite, chez celui-ci, avec le genre du *rondeau* de Chrétien Bach; et c'était ces finales qui, vers 1780, chez Mozart, chez Haydn, et chez Emmanuel Bach, en attendant Beethoven, étaient destinés à constituer définitivement le type du *rondo*, sur les ruines de l'ancien *rondeau* à peine défendu encore par certains maîtres français et anglais. Or, le finale du n° 104 est, ainsi qu'on l'a vu déjà, le premier essai nouveau de Mozart dans ce genre, imité cette fois des maîtres italiens, de même qu'il l'avait été naguère des auteurs de *pots pourris* français.

Un ravissant petit refrain en *sol*, plein de lumineuse gaieté, conduit d'abord à un intermède très court, en *ré majeur* : mais ensuite nous voyons apparaître un long et pathétique intermède mineur avec des imitations des deux violons soutenues par un rythme syncopé des altos; et quand, après cela, le thème majeur du *rondo* revient, tout de suite il est de nouveau interrompu par un autre motif, brillant et rapide, qui se poursuit jusqu'au bout du morceau avec l'allure emportée d'une cadence finale de grand air italien. Au fond, la tentative reste encore

assez timide, et la longueur de l'épisode mineur rappellerait plutôt le type du *rondeau* de Chrétien Bach : mais n'importe, le principe du *rondo* nouveau est déjà acquis, et nous n'aurons plus maintenant qu'à le voir s'affermir et se développer, avec des intermèdes sans cesse plus nombreux et plus entremêlés, jusqu'aux grands *rondos* des sonates et divertissements de 1773.

TREIZIÈME PÉRIODE

LE JEUNE MAITRE ITALIEN A SALZBOURG

(28 MARS-13 AOUT 1771)

Ici, comme toutes les fois que Mozart rentre à Salzbourg, nous cessons d'avoir, pour nous rensigner sur les circonstances de sa vie, la source infiniment précieuse d'information que nous offraient naguère les lettres du père et du fils. Et cette lacune est d'autant plus fâcheuse que rien absolument ne vient la combler : ni les souvenirs de la sœur, ni ceux de la veuve, recueillis par Nissen, n'ont à nous apprendre le moindre détail sur les diverses périodes vécues par Mozart à Salzbourg, et notamment sur celle que nous allons étudier. Même silence, naturellement, chez les biographes ultérieurs ; et c'est encore la série des lettres de Mozart datant de la période suivante, qui se charge de nous révéler l'unique chose que nous sachions sur la vie du jeune garçon dans la maison paternelle, entre ses deux premiers séjours en Italie. Car nous voyons, dans ces lettres, que Mozart est passionnément amoureux d'une jeune fille de Salzbourg, mais sans doute plus âgée que lui, puisqu'elle va se marier quelques mois après. La tentation serait bien vive, là-dessus, d'attribuer à ce premier grand amour du jeune homme une influence directe et spéciale sur l'ardeur expressive de nombre de ses compositions durant la présente période ; mais lorsque nous nous rappelons, d'autre part, que jamais depuis lors Mozart n'a plus cessé d'être follement amoureux, — sauf à transporter volontiers sa flamme d'un objet sur l'autre, — nous découvrons ce qu'une telle hypothèse aurait d'arbitraire ; sans compter qu'il n'y a vraiment que deux périodes dans la jeunesse de Mozart avant la grande passion de 1778, qui nous présentent des œuvres d'un caractère exceptionnellement tendre ou pathétique, — le début de l'année 1773 et la première moitié de 1776.

Au reste, notre ignorance des faits de la vie de Mozart, durant cette période, est en partie compensée par les renseignements que nous fournit l'œuvre même de Mozart sur son occupation à ce moment. Des très nombreuses compositions qui nous restent du pre-

mier retour d'Italie, en effet, beaucoup sont datées, et la date des autres peut être aisément établie par comparaison. Nous avons là une image très suffisante du travail musical du jeune homme, et probablement aussi de tout l'emploi de son temps parmi le calme et la régularité monotone des journées salzbourgeoises [1].

Une première considération s'impose à nous, avant d'aborder l'étude de cette œuvre. Pour bien comprendre celle-ci, nous devons tout d'abord nous souvenir que Mozart ne se trouve à Salzbourg qu'en passant, entre deux longs séjours en Italie. On se rappelle, en effet, que Léopold, dans une des dernières lettres qui ont précédé le retour, annonçait à sa femme qu'une heureuse nouvelle était déjà en chemin pour lui parvenir : cette nouvelle, reçue dès avant l'arrivée à Salzbourg, était la commande d'une *sérénade*, ou ballet chanté, pour des fêtes qui devaient avoir lieu à Milan en octobre 1771. Cela signifiait l'obligation de repartir, au plus tard, en août; et ainsi l'enfant était forcément disposé à se considérer un peu comme un compositeur milanais s'offrant quelques mois de vacances à Salzbourg. Nul doute que, s'il était rentré chez lui avec l'idée de n'en plus sortir, le cours de sa pensée se serait abandonné plus librement aux influences de son milieu natal : très vite, il serait redevenu Allemand et Salzbourgeois, sauf à garder une empreinte plus ou moins profonde de ses leçons italiennes; tandis que ce qui nous frappe le plus, dans son œuvre de cette période intermédiaire, c'est assurément la façon dont ses idées et son style continuent, en quelque sorte, le développement que nous a fait voir la période précédente. Avant tout, dans les œuvres que nous allons étudier, Mozart va rester foncièrement italien ; et les traces de l'influence allemande que nous y découvrirons ne porteront, le plus souvent, que sur des points accessoires, enrichissant et variant l'inspiration italienne sans réussir jamais à la supplanter.

Cela est vrai, surtout, pour les œuvres de musique vocale : mais, aussi bien, les compositions de Mozart durant cette période sont-elles, en majeure partie, écrites pour les voix. Un oratorio, un fragment de messe, une litanie, trois motets : tel est le produit principal du

1. On a vu déjà que, à la veille de son premier départ pour l'Italie, le 27 novembre 1769, Mozart avait reçu de l'archevêque Sigismond le titre de « maître de concert, avec promesse de toucher, dès son retour, le traitement affecté à cet emploi ». Mais nous savons, d'autre part, que ce traitement n'a été délivré à Mozart qu'en 1772, ce qui veut dire que, durant ces quelques mois de 1771, le jeune garçon n'a pas encore rempli régulièrement ses nouvelles fonctions, à la cour comme à la cathédrale. Cependant, nous pouvons être sûrs qu'il n'a point manqué de prendre part, dès lors, à la vie musicale officielle de Salzbourg : et il est fort probable que la plupart de ses œuvres religieuses ou profanes de la présente période étaient destinées soit aux offices ou aux réceptions de l'archevêque Sigismond; sans compter que le jeune homme aura dû, plus d'une fois, remplacer son père dans ses fonctions de maître de chapelle et de compositeur.

séjour du jeune homme dans son pays entre *Mitridate* et *Ascanio in Alba;* et tout ce que nous savons de ses études et exercices de ce temps nous le montre, également, occupé à poursuivre l'éducation de musique vocale commencée, naguère, après du P. Martini. On dirait même que Mozart, après s'être laissé distraire de la mise en pratique des leçons de ce maître pendant la composition de son *Mitridate*, s'y emploie, maintenant, avec plus d'ardeur que jamais, comme aussi avec une intelligence plus ouverte et plus étendue.

En vérité, les leçons du P. Martini dominent toute la production de Mozart durant cette période. Jusque dans les œuvres instrumentales, le contrepoint volontiers se glisse, contrastant avec l'allure, toute brillante et homophone, de l'ensemble des morceaux où il apparaît. Et pareillement, dans les œuvres vocales, les passages en contrepoint ne forment jamais que des épisodes ; ce n'est que dans des morceaux évidemment composés par manière d'exercice, dans des fragments de messe ou des chœurs pour voix seules, que le jeune homme s'abondonne pleinement à son goût passionné du chant polyphonique. Mais combien ce chant, désormais, est à la fois plus sûr qu'il l'était pendant les semaines passées à Bologne en 1770 ! Nous sentons que, de jour en jour, l'ancien élève du P. Martini acquiert plus de maîtrise, et comprend plus à fond l'enseignement du moine bolonais.

Aussi bien cet enseignement, comme nous l'avons vu, ne s'est-il point borné au seul contrepoint. En même temps qu'il instruisait son élève aux règles anciennes du chant polyphonique, le P. Martini avait également stimulé en lui, d'une façon plus générale, la notion du caractère « vocal » du chant, opposé à ce caractère tout instrumental que Mozart s'était accoutumé, en Allemagne, à concevoir comme pouvant convenir au traitement des voix. A Milan, ensuite, la composition de *Mitridate* avait maintenu le jeune homme dans ces mêmes dispositions ; et ce sont elles encore qui se révèlent à nous dans toutes les œuvres vocales écrites par Mozart pendant ces cinq mois de Salzbourg. Sa première litanie, ses trois motets de 1771, vont nous montrer une préoccupation et une entente des ressources propres des voix qui, plus tard, s'atténueront de nouveau, sous l'influence du milieu allemand. Jamais peut-être, durant les périodes suivantes, Mozart ne demeurera plus aussi parfaitement italien à ce point de vue, jamais sa musique de théâtre ou d'église n'atteindra à cette perfection de beauté « vocale ».

Il est vrai que, d'autre part, ses compositions de 1771 vont réserver déjà une place considérable à l'accompagnement instrumental : mais, là encore, Mozart ne fera qu'obéir à une impulsion rapportée par lui d'Italie. Nous avons vu en quels termes Burney a signalé et décrit les rapides progrès de l'accompagnement instrumental dans l'opéra et la musique religieuse des nouveaux Italiens. A Bologne, à

Milan, à Venise, les Mozart ont entendu des œuvres vocales que renforçait un orchestre nombreux et actif, des œuvres où presque tous les morceaux avaient la coupe régulière de morceaux de symphonie, et où chacun d'eux était même précédé d'une véritable « symphonie », long prélude instrumental qui servait ensuite d'accompagnement au chant. Cette conception italienne de la musique religieuse, en particulier, nous allons la retrouver, toute pareille, dans l'œuvre de Mozart. Sous le rapport de la coupe générale, les ouvrages que nous allons examiner apparaîtront directement imités de compositions analogues de Sammartini et de Sacchini. Et que si, chez Mozart, l'accompagnement orchestral ne nous apparaît pas seulement aussi important que chez ces maîtres italiens, mais, en outre, beaucoup plus riche de contenu musical, nous n'aurons à reconnaître là qu'une preuve de la supériorité personnelle, sous ce rapport, du jeune musicien allemand, sans que celui-ci s'écarte de la voie que lui ont indiquée les compositeurs d'outre-monts. L'essentiel est que, si fourni qu'il soit, l'orchestre se subordonne au chant, dès que celui-ci entre en jeu : et les œuvres de la période que nous étudions se conforment aussi pleinement à ce principe que celles des Italiens que nous venons de nommer. Comparons, notamment, les *Litanies* de 1771 à celles de l'année suivante : tout de suite ces dernières, avec la prédominance de leur accompagnement et le caractère déjà tout « instrumental » de leur chant, nous aideront à comprendre combien a été profondément gravée, dans l'âme de Mozart, l'influence italienne, durant ce passage à Salzbourg qui a précédé *Ascanio in Alba*.

Une inspiration tout italienne ayant à son service un talent déjà très mûr, et qui commence à se retremper au contact du milieu musical allemand : c'est encore ce que nous font voir les quelques œuvres instrumentales, — quatre symphonies et trois sonates d'orgue, — composées par Mozart durant cette période. Les symphonies, en particulier, nous apparaissent comme la continuation directe de la symphonie en *sol* (n° 104) probablement écrite avant le retour, et qui, elle-même, n'était qu'une adaptation du genre de la symphonie italienne au génie propre du jeune Mozart. Chacune des quatre symphonies salzbourgeoises du milieu de 1771 nous montre encore, au point de vue de la conception générale, les particularités qui nous sont apparues dans les symphonies italiennes des périodes précédentes[1] : les idées, très nombreuses, y sont juxtaposées, au lieu d'être mêlées et élaborées à la manière allemande. Mozart a décidément adopté la coupe nouvelle des morceaux, avec *développements*

1. Il est vrai que les symphonies vont, désormais, à la manière allemande, contenir un menuet, en plus des trois morceaux de l'ouverture : mais cette addition du menuet commençait alors à se généraliser dans toute l'Europe, et nous la retrouverons jusque dans les symphonies écrites par Mozart à Milan, quelques mois après.

et *rentrées* : mais les *développements,* suivant la coutume de Sammartini et de ses compatriotes, sont encore de véritables petits sujets supplémentaires, tout différents du reste des morceaux, et volontiers traités comme de simples transitions pour amener les *rentrées*. Les répétitions abondent, tout en étant déjà un peu moins constantes et un peu plus variées. Les deux violons continuent à jouer le rôle principal, avec une importance à peu près pareille, et souvent le second violon accompagne le chant du premier. Enfin nous retrouvons, dans les finales de deux des quatre symphonies, cette formule italienne du *rondo* à petits intermèdes que Mozart, dès sa symphonie en *sol,* à empruntée aux Sammartini et aux Boccherini. Dans l'ensemble, les quatre symphonies restent bien encore de rapides et brillantes « ouvertures » à l'italienne, sans aucune trace de cet approfondissement thématique que l'enfant avait commencé à pratiquer, dès 1768, sous l'influence allemande. Et cette allure tout extérieure nous frappe d'autant plus qu'elle s'accompagne, assez fréquemment, d'un emploi, fort imprévu ici, du contrepoint. Tout adonné aux études inaugurées naguère à Bologne, le jeune homme, ainsi que nous l'avons dit déjà, ne peut s'empêcher de traiter en contrepoint jusqu'à des passages de morceaux les moins faits du monde pour ce genre de traitement, — tandis que, l'année suivante, nous admirerons le merveilleux résultat que produira l'emploi du contrepoint dans des symphonies déjà proprement allemandes, pleinement conçues suivant le pur « génie de la musique ».

Mais cette inspiration italienne des symphonies de 1771 se trouve servie, dès maintenant, par un métier musical dont l'habileté même et la délicatesse suffiraient à le distinguer de celui de l'ordinaire des symphonistes italiens. Semblables, pour l'intention, aux œuvres d'un Sammartini ou d'un Sacchini, ces quatre symphonies de Mozart sont d'un art infiniment plus fort, sinon plus parfait, et presque trop fort pour le genre dont elles relèvent. C'est que, au point de vue instrumental, l'atmosphère allemande n'a pu manquer d'agir sur le jeune Mozart, réveillant en lui la passion de symphoniste qui sera peut-être toujours sa passion dominante. Et il y a plus. Ce n'est pas seulement par leur caractère plus travaillé et plus proprement « instrumental » que ces symphonies diffèrent des précédentes : mais nous y sentons, chez le jeune maestro italien, l'empreinte directe d'un certain art allemand qui doit s'être révélé à lui vers ce moment de sa vie.

Chose curieuse : cet art n'est pas celui du salzbourgeois Michel Haydn, que Mozart ne découvrira vraiment que l'année suivante, mais bien celui d'un homme qu'il n'a eu sans doute encore aucune occasion de rencontrer personnellement, Joseph Haydn, le frère aîné de Michel. Comment les symphonies contemporaines ou antérieures de ce maître sont parvenues, en 1771, jusqu'au jeune Mozart, cela

nous est impossible à expliquer, tout en n'ayant rien que de très naturel[1]; mais le fait est que, à chaque ligne des deux dernières symphonies que nous allons examiner, nous apercevrons des signes incontestables de l'imitation de ce maître[2]. Imitation qui, encore une fois, ne portera que sur des détails accessoires, des procédés d'exposition ou d'instrumentation, sauf pourtant dans les menuets, qui seront déjà tout issus de Haydn : mais ce mélange de l'inspiration italienne et d'emprunts au style allemand de Joseph Haydn n'en donnera pas moins, à ces symphonies, un cachet distinctif très spécial, que renforcera encore un emploi commun, dans les trois finales, de rythmes évidemment pris aux chansons populaires françaises.

Quant aux sonates d'orgue, — les premières que Mozart ait écrites, — ce sont simplement de petits morceaux symphoniques, où l'orgue se borne à soutenir les cordes ; et nous verrons que, par leurs idées comme par leur style, ces trois morceaux se rattachent immédiatement aux symphonies de la même période.

Telle est, dans son ensemble, cette période de la vie de Mozart : relativement courte, mais d'une importance considérable au point de vue du développement du génie du maître. Et son importance ne lui vient pas seulement de ce que c'est pendant ces quelques mois que Mozart médite et approfondit les diverses leçons qu'il a rapportées d'Italie : par-dessous cette élaboration de ses souvenirs, le jeune homme commence à prendre pleinement possession de son originalité propre, et déjà les œuvres que nous allons étudier ne sont plus en aucune façon des exercices d'enfant ni d'élève. Déjà elles appartiennent tout à fait à l'héritage artistique que nous a laissé le génie de Mozart.

105. — *Padoue, Vicence, Vérone, Inspruck et Salzbourg (ou peut-être seulement Salzbourg), mars et avril* 1771.

La Betulia liberata, oratorio italien en deux parties, pour quatre soprani, un contralto, un ténor, une basse, et chœurs avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux bassons, quatre cors, deux trompettes et basse.

K. 118.
Ms. à Berlin.

1. La sœur de Mozart a raconté plus tard au musicographe Lyser que Joseph Haydn avait eu l'habitude de tutoyer Mozart « dès l'enfance de celui-ci », — ce qui implique quasi forcement l'hypothèse de séjours du musicien d'Esterhaz à Salzbourg, auprès de son frère.

2. Un des traits les plus curieux de ce retour de l'influence de Joseph Haydn, ou en tout cas des maîtres allemands, dans les symphonies de Mozart en 1771, sera la manière dont l'enfant, peu à peu, recommencera à varier ses *rentrées*, dont nous avons vu qu'il les a laissées presque sans aucun changement durant les derniers mois de son séjour en Italie.

Overtura en ré mineur (voy. nº 106).

Première partie. — I. Air d'Ozia (ténor) en *si bémol : allegro aperto : D'ogni colpa.* — Air de Cabri (soprano) en *sol mineur : Moderato : Ma qual virtù.* — III. Air d'Amital (soprano) en *mi bémol : Non hai cor.* — IV. Scène en *ut mineur :* Ozia et le chœur : *adagio : Pieta se irato sei.* — V. Récitatif et air de Judith (alto). Récitatif : *Ascolta, Ozia.* Air en *fa : Del pari infeconda.* — VI. Air d'Achior (basse) en *ut* : *allegro : Terribile d'aspetto.* — VII. Air de Judith en *sol : allegro : Parto, inerme.* — VIII. Chœur en *mi bémol : allegro : Oh prodigio!*

Deuxième partie. — IX. Air d'Ozia en *la : andante : Se Dio veder tu vuoi.* — X. Air d'Amital en *si bémol : allegro : Quel nocchier, che in gran procella.* — XI. Récitatif et air de Judith. Récitatif : *Appena da Betulia.* Air en *ré : adagio : Prigonier, che fa ritorno.* — XII. Air d'Achior en *fa : andante : Te solo adoro.* — XIII. Air d'Amital en *mi : andante* et *adagio : Con troppo rea viltà.* — Air de Carmi (soprano) en *fa mineur : allegro : Quei moti, che senti.* — XV. Scène en *mi mineur :* Judith et le chœur : *andante : Lodi al gran Dio.* — XVI. Chœur final en *ré : allegro : Solo di tante squadre.*

Dans les souvenirs de la sœur, rédigés par elle après la mort de Mozart, nous avons signalé déjà l'important passage suivant : « En mars 1771, à Padoue, Wolfgang a eu à composer un oratorio intitulé *Betulia liberata.* » Si l'on prenait ce passage au sens littéral, il signifierait que c'est à Padoue que Mozart a composé son oratorio : mais une telle hypothèse est bien improbable, si l'on songe que, suivant le témoignage d'une lettre du père, les Mozart n'ont passé que quelques heures dans la vénérable cité italienne. C'est donc simplement la commande d'un oratorio que Mozart a reçue à Padoue ; et il resterait encore à savoir s'il a eu à le composer pour le carême de 1771 ou pour celui de l'année suivante. Les oratorios, en effet, dans les villes italiennes, n'étaient exécutés que pendant le carême, où ils remplaçaient l'opéra. Et comme les Mozart n'ont visité Padoue qu'après le début du carême de 1771, nous serions d'abord tentés de croire que c'est plutôt pour l'année suivante que Mozart a écrit sa *Betulia.* Mais, d'autre part, l'écriture de l'autographe, la coupe des airs et tout l'ensemble de la musique de l'oratorio l'apparentent de si près à *Mitridate* que, en fin de compte, nous sommes disposés à pencher pour celle des deux alternatives qui d'abord nous a paru la moins probable. Quoi qu'il en soit de la date d'exécution de la *Betulia* (qui pourrait bien, d'ailleurs, n'avoir jamais été exécutée à Padoue), le jeune homme a dû se mettre tout de suite, dès le reçu de la commande, à la composition de l'oratorio, soit qu'il ait résolu de livrer celui-ci pour la semaine sainte de 1771, — car c'est surtout à ce moment qu'avaient lieu les auditions d'œuvres de ce genre, — ou bien qu'il ait jugé bon de s'acquitter le plus vite possible de ce travail, en prévision de commandes plus importantes pour l'hiver et le printemps de 1772. Plus tard, en 1786, Mozart a repris sa partition de 1771, avec l'espoir de la faire exécuter à Vienne. Il y a joint un chœur d'entrée, et remplacé l'un des airs par un quintette : mais ces deux morceaux sont aujourd'hui perdus[1].

1. Comme son titre l'indique, la *Betulia liberata* avait pour sujet la délivrance de Béthulie par Judith ; mais le personnage d'Holopherne ne figure pas en scène, et nous assistons seulement au retour de Judith après la mort du chef ennemi. Il faut noter que, pendant ce même printemps de 1771, le même livret d'oratorio a été mis en musique par Florien Gassmann.

Comme nous l'avons dit, l'usage était alors, en Italie, de faire servir les oratorios à remplacer l'opéra pendant le carême : et une telle destination du genre n'avait pu manquer d'influer sur sa conception générale et son traitement. En fait, l'oratorio, bien éloigné désormais du caractère presque liturgique qu'il avait eu dans les chefs-d'œuvre de Hændel et de Bach, était devenu, simplement, une sorte d'*opera seria* exécuté sans costumes ni décors; et l'air, — un air traité tout à fait dans le style de l'*opera seria*, — y avait pris une prépondérance énorme sur le chœur. Mais on se tromperait à croire que la ressemblance de l'oratorio et de l'opéra fût, même à ce moment, devenue complète. Il n'y a pas jusqu'à la forme qui ne restât sensiblement différente, sous l'effet de la donnée religieuse des sujets et des circonstances de l'interprétation. Les chœurs avaient beau céder le rôle principal aux airs ; ils n'en restaient pas moins plus nombreux, et surtout plus développés et plus importants, que dans l'opéra; et les airs de basse, d'autre part, fort peu goûtés dans les opéras, se trouvaient ici admis en plus grand nombre, avec une portée beaucoup plus marquée. Sans compter que, malgré tout, pour l'expression et le traitement de l'air, les compositeurs ne laissaient point de subir l'impression du caractère sacré du genre qu'ils abordaient; et s'ils continuaient à y prodiguer les passages de virtuosité, du moins ceux-ci gardaient-ils toujours une allure plus grave, au risque de paraître quelque peu scolastiques.

Le jeune Mozart avait dû entendre et lire, en Italie, les principaux oratorios des maîtres du temps ; aussi bien, cette conception italienne du genre avait-elle depuis longtemps pénétré à Salzbourg comme à Vienne, et nous avons vu que Mozart lui-même s'y était essayé en concurrence avec Michel Haydn et Adlgasser, dès le retour de son grand voyage de Paris et de Londres. Il connaissait également les remarquables oratorios d'Eberlin : mais ceux-là relevaient d'un style désormais hors d'usage. Les véritables modèles dont il était tenu de s'inspirer, en composant son oratorio pour Padoue, étaient les auteurs italiens en vogue d'alors, les Sammartini et les Sacchini, ainsi que leurs glorieux aînés, Jommelli et Hasse. Ce dernier, surtout, avait créé, dans le genre de l'oratorio italien, des œuvres qui continuaient à jouir de la faveur publique ; et sûrement Mozart doit avoir connu les plus récentes et les plus fameuses de ces « actions sacrées » du vieux maître : les *Pèlerins au tombeau du Christ*, la *Déposition de la Croix*, *Sainte Hélène au Calvaire*, et la *Conversion de saint Augustin*. On trouverait même, dans sa *Betulia*, maints souvenirs directs des oratorios de Hasse, et notamment le bel emploi des chœurs alternant, au cours d'une scène, avec de nobles et pathétiques *soli*, comme aussi le procédé, également admirable, qui consiste à faire alterner, dans un chœur, les voix d'un groupe d'hommes et d'un groupe de femmes. Mais il va sans dire que l'imitation de Hasse, chez Mozart, ne pouvait plus s'étendre jusqu'au style des airs, où le vieux maître hambourgeois laissait trop voir sa dépendance de l'école ancienne. Au point de vue de la coupe des airs et de l'allure de leur chant, au point de vue de l'extension donnée à l'accompagnement, à la fois plus brillant et bruyant que jadis et plus homophone, c'est aux nouveaux compositeurs italiens que Mozart a demandé ses modèles, exactement comme il l'avait fait pour son *Mitridate*. Et par-

dessous tout cela se découvre constamment, chez lui, un souvenir vivant de ces opéras de Gluck qu'il a entendus autrefois à Vienne, et qui, par la grandeur et la simplicité de leur mise en œuvre, ne pouvaient manquer d'agir profondément sur un cœur d'enfant. En vérité, c'est à Gluck plus encore qu'à Hasse que se rattachent les quelques airs vraiment dramatiques de la *Betulia* et les superbes ensembles choraux que nous allons avoir à y signaler.

Parmi les airs, ceux des personnages principaux ont, comme dans *Mitridate*, la coupe nouvelle des grands airs avec *demi da capo*. Toujours comme dans *Mitridate*, ces airs ont généralement deux sujets dans la première partie, exposés déjà dans le prélude instrumental ; les cadences, pour être moins fréquentes que dans *Mitridate*, s'y rencontrent encore souvent ; et la seconde partie, la partie non répétée, est presque toujours très courte et assez insignifiante. Le rôle de l'orchestre reste aussi effacé qu'il était possible à Mozart, mais déjà avec une tendance à redevenir plus important. Les personnages de second ordre, Amital, Cabri et Carmi, toujours comme dans *Mitridate*, chantent des airs plus courts, soit que la première partie n'y ait qu'un seul sujet (n° 3), ou bien qu'elle ne soit exposée qu'une fois, avant la petite partie intermédiaire, et reprise ensuite avec des variations (n°s 2, 13 et 14, — coupe du petit air à reprise variée). Enfin la basse Achior chante deux airs d'un rythme un peu archaïque, suivant l'usage des airs de basse : le premier avec *demi da capo* (n° 6), le second avec reprise variée (n° 12).

Au point de vue de l'expression, tous ces airs traduisent déjà avec une grande justesse le sentiment général des paroles, au moins lorsque celles-ci ne se bornent pas, comme trop souvent, à émettre des sentences morales. Les petites figures imitatives, qui remplaçaient l'expression des sentiments dans les premiers airs de Mozart, ont déjà presque entièrement disparu : tout au plus en trouvons-nous une dernière trace dans le premier air d'Achior (n° 6) et un air d'Amital (n° 10), où il est question d'une tempête et d'un naufrage. Le petit air de Cabri (n° 2) est une sorte de cantilène en *sol mineur*, d'un dessin bien sommaire, mais déjà bien caractéristique du ton de *sol mineur* chez Mozart. Le dernier air de Judith (n° 11), sans différer en rien de la coupe ordinaire, a un beau mouvement mélodique, et paraît avoir été particulièrement travaillé.

Les deux récitatifs accompagnés sont, eux aussi, d'une expression exacte et d'une déclamation excellente : mais leur accompagnement instrumental se réduit à fort peu de chose.

Ce qui domine de beaucoup l'oratorio, ce sont, avec l'ouverture dont nous parlerons tout à l'heure, les trois scènes où figure le chœur (n°s 4 8 et 15).

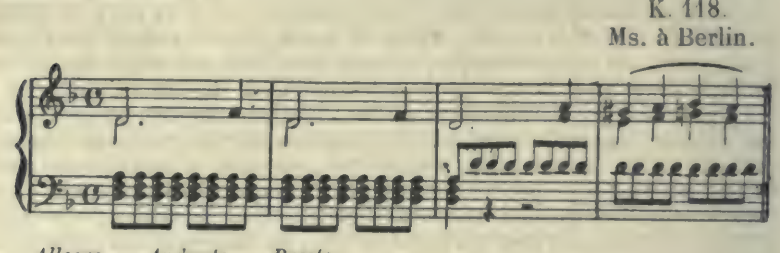
Le n° 4 est une prière d'Ozia, en *ut mineur*, entremêlée de petites réponses du chœur : ces réponses sont homophones, à la manière d'un morceau de musique d'église du temps, et l'accompagnement du chœur reste toujours très simple : mais cette simplicité même lui donne une noblesse et une pureté d'expression remarquables. Plus intéressante encore est, dans un genre analogue, la scène n° 15, où le chœur, en réponse à une sorte de récitatif de Judith, expose quatre fois, en le variant un peu, un thème liturgique du psaume *In exitu Israël*. L'alter-

nance de ce chœur avec le chant grave et recueilli de Judith, sous un accompagnement tout rythmique, mais plein de modulations expressives, fait de cette scène une des plus belles de toute la musique dramatique de Mozart avant *Idoménée*. Le chœur final (n° 16), très rapide, garde cependant une certaine sérénité religieuse. Enfin le chœur final du premier acte (n° 8), également homophone, et fait d'une série d'appels toujours modulés, sous un accompagnement où deux rythmes pressés et contrastés se répondent sans cesse, est encore une œuvre d'une inspiration poétique très originale, où nous apparaissent, bien autrement que dans les airs de l'oratorio, la richesse et la profondeur d'émotion du génie de Mozart.

106. — *Padoue, Vicence, Vérone, Inspruck et Salzbourg (ou peut-être seulement Salzbourg), mars et avril* 1771.

Overtura en ré mineur de l'oratorio *Betulia liberata*, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux bassons, quatre cors, deux trombones et basse.

K. 118.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Andante. — Presto.

Notons d'abord que, sur la partition autographe de l'oratorio, les trois parties de l'ouverture ne portent aucune indication de mouvements, ce qui tendrait bien à faire croire que cette partition n'a jamais été exécutée. Mais il n'est pas douteux que le second mouvement (à 3/4) doit être considéré comme un *andante* très lent, qui donne lieu ensuite à un très rapide *allegro* final. Et cette division suffit à montrer que Mozart a traité l'ouverture de son oratorio comme une symphonie d'opéra, sauf à raccourcir l'étendue des trois morceaux et à les enchaîner l'un à l'autre.

Une telle conception de l'ouverture d'oratorio était, en vérité, nouvelle, l'usage étant resté longtemps en vigueur de maintenir, pour l'oratorio, la coupe de l'ouverture française, avec un court prélude grave et un unique *allegro* plus ou moins fugué. C'est notamment la coupe que nous font voir la plupart des ouvertures d'oratorio chez Hasse : mais un coup d'œil jeté sur l'introduction de la seconde version de la *Sainte Hélène*, composée par ce maître dans la même année 1771, suffit à nous prouver que déjà, à ce moment, la mode italienne comportait une coupe exactement pareille à celle de l'ouverture de Mozart. Il y a même chez Hasse, tout comme chez Mozart, un *andante* à 3/4 succédant à un premier *allegro*

à quatre temps : ce qui n'empêche pas le style des deux ouvertures d'être absolument différent. Sous ce rapport, évidemment, la rareté relative des oratorios n'avait point permis de fixer encore des règles aussi impérieuses que pour l'ouverture d'opéra ; et nous voyons bien que le jeune Mozart, ici, s'efforce à trouver un moyen terme entre la vieille ouverture de l'oratorio et la symphonie à l'italienne.

Pour sortir d'embarras il imagine, comme nous l'avons dit, de maintenir ses trois morceaux dans le même ton, de les rattacher l'un à l'autre, de les faire très courts, avec un sujet unique dans chacun, et de leur donner à tous les trois une expression commune, encore renforcée par la parenté manifeste du sujet du finale avec celui du premier *allegro*. Et de cette conception, comme aussi du désir qu'avait Mozart de donner à son ouverture un caractère religieux, est résultée une œuvre tout originale, infiniment émouvante et belle dans sa simplicité, une œuvre comparable seulement aux ouvertures de Gluck, dont nous y devinons d'ailleurs l'influence secrète.

Le premier morceau est tout fait d'un sujet rythmique, très simple, mais sombre et passionné, qui donne, en quelque sorte, la note générale de toute l'ouverture; et il faut constater ici que, dès ce moment, Mozart choisit le ton de *ré mineur* pour la traduction d'une tristesse solennelle et quasì funèbre, tandis qu'il prête au ton de *sol mineur* la signification d'une mélancolie ardente et passionnée, en associant à ces deux tonalités un choix de rythmes non moins distincts, graves et marqués pour le *ré mineur*, pressés et enveloppés pour le *sol mineur*. Pour en revenir au premier morceau du n° 106, le sujet fondamental vient à peine de finir son exposition, présenté par les deux violons sur l'accompagnement des basses, qu'aussitôt nous le voyons revenir en *la* mineur, raccourci et condensé, formant une sorte de *développement* en transition pour ramener une reprise, toute pareille, de la première partie. Puis, vers la fin de la reprise, une transition nouvelle, rappelant celle qui termine le premier morceau de la symphonie en *sol* n° 104, amène le mouvement lent, d'une expression toute semblable, sous la différence de son rythme. Ici l'élève du P. Martini se livre à un travail de contrepoint très simple, mais poursuivi durant tout le morceau ; et déjà les basses, et les altos même, y prennent une part active, à côté des deux violons. Toujours un seul sujet, avec petite transition et reprise; après quoi un rythme syncopé sert à préparer le finale, qui, en somme, avec son unique sujet en *ré mineur*, n'est qu'une façon de *strette* dérivant de l'idée du premier morceau. Les instruments à vent, assez fournis (notamment les bassons), et traités déjà avec une entente remarquable de leurs effets, ne font cependant encore que doubler les cordes.

Et sans doute l'ensemble de l'ouverture ne laisse point de paraître un peu bien simple et nu, en comparaison de la profonde portée expressive que Mozart, manifestement, a voulu lui donner. Les idées ne sont encore qu'exposées, sans recevoir l'élaboration qui leur aurait permis de produire leur plein effet pathétique : mais la qualité de ces idées n'en est pas moins des plus hautes, et nous avons ici la révélation imprévue de la richesse et profondeur d'expression qui, dès ce moment, s'est déjà constituée dans le génie de Mozart.

107. — *Milan ou Salzbourg, entre* 1770 *et avril* 1771.

Kyrie en fa, pour quatre voix, deux violons, alto, basse et orgue.

K. 116.
Ms. à Berlin.

Andante

Ky . ri . e e . lei . . . . son

Andante et allegro moderato.

Ce *Kyrie* (sans date sur l'autographe) faisait partie d'une messe que Mozart avait interrompue au milieu du *Credo*, et dont André possédait autrefois le manuscrit. Aujourd'hui, le *Kyrie* seul nous est connu, encore que le *Gloria* et le fragment du *Credo* aient bien des chances d'avoir passé, avec lui, dans la Bibliothèque de Berlin. Par son écriture et par le style du chant, le *Kyrie* se rattache directement à la messe n° 96, composée en 1770 à Bologne sous la direction du P. Martini. Mais bien que l'orchestre n'y joue encore qu'un rôle assez effacé, consistant surtout à suivre le chant, sauf à remplir les intervalles de celui-ci par quelques très courtes figures de violon, l'addition de cet orchestre n'en semble pas moins indiquer une date déjà postérieure ; et non moins nettement nous apparaît le progrès réalisé par Mozart dans sa façon de traiter le chant lui-même, qui est d'un contrepoint continu, comme naguère à Bologne, mais déjà plus simple à la fois et plus sûr, joignant à son caractère bien « vocal » une allure chantante et une portée expressive beaucoup plus accentuées. C'est donc probablement déjà en rentrant à Salzbourg que Mozart, sous l'influence des leçons du P. Martini, s'est mis à la composition de cette messe, dont il a d'ailleurs été distrait bientôt par d'autres commandes plus urgentes.

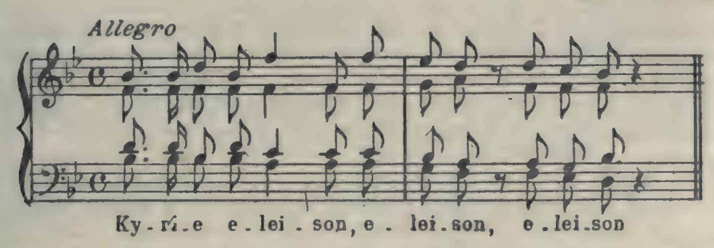
En tout cas, le petit *Kyrie* n° 107 est un morceau religieux d'une grâce exquise, divisé naturellement en trois parties par l'épisode du *Christe*, mais qui, cependant, nous fait l'impression de n'être tout entier qu'une phrase unique, infiniment tendre et recueillie, se déroulant à travers des modulations d'une douceur et d'un charme poétique déjà bien distinctifs de l'âme de Mozart.

L'instrumentation, comme nous l'avons dit, se borne en général à renforcer le chant, avec un contrepoint équivalent à celui des voix : mais, par instants, surtout lorsque le chant s'arrête, Mozart prête à son orchestre des figures d'une verve et d'une élégance remarquables, avec un retour curieux de ces grands écarts des violons que lui avait enseignés naguère son séjour à Vienne.

108. — *Salzbourg, mai* 1771.

Litaniæ Lauretanæ en si bémol, pour quatre voix, deux violons, orgue et basse.

K. 109.
Ms. à Berlin.



Kyrie : allegro. — Sancta Maria en fa : andante. — Salus infirmorum : adagio en ré mineur et si bémol. — Regina angelorum : vivace en mi bémol. — Agnus Dei : andante.

Dans ces *Litanies*, composées quelques mois après le retour du jeune garçon à Salzbourg, nous trouvons un témoignage saisissant de l'influence exercée sur lui, l'année précédente, par les leçons du P. Martini. Non pas en vérité que le contrepoint tienne ici la place principale, comme dans la *Messe bolonaise* n° 96 : il n'y intervient, au contraire, qu'en de courts épisodes isolés, suivant la mode nouvelle, et les chœurs eux-mêmes recommencent à y être coupés de nombreux *soli*, — d'ailleurs très courts, et n'ayant nullement le caractère de bravoure qui, bientôt, dans l'œuvre religieuse de Mozart, les fera ressembler à des airs d'opéra. Mais si la forme, dans ces litanies, atteste de nouveau l'action exercée sur l'enfant par un idéal plus « moderne », — nous apparaissant au total, comme une forme intermédiaire entre celle des œuvres religieuses composées à Bologne et celle que nous feront voir les œuvres salzbourgeoises qui suivront, — c'est en quelque sorte l'esprit et la signification profonde des leçons du vieux maître qui se révèlent à nous dans l'inspiration, à la fois religieuse et musicale, de ce curieux morceau. Et d'abord il convient de signaler son caractère éminemment « vocal », la beauté mélodique des chants, leur appropriation aux ressources des voix, la discrétion de l'accompagnement, qui, parfois déjà très libre et très original, ne vient jamais dominer le chant, et conserve toujours une allure toute rythmique, sous l'incessante diversité de ses modulations. En outre, le jeune homme conserve encore, — pour bien peu de temps, — l'habitude que lui a enseignée le P. Martini de s'attacher avant tout à traduire l'émotion des paroles, et chacune des cinq parties des litanies, tout de même que le *Miserere* et la *Messe* de Bologne, est constituée d'un certain nombre de strophes distinctes, très habilement enchaînées l'une à l'autre, mais traitées pour ainsi dire, en récitatif, sans aucune de ces reprises qui, bientôt, donneront aux chants

religieux la coupe presque régulière d'un morceau de sonate. Enfin cette traduction du sentiment des paroles tâche toujours, nous le devinons, à s'imprégner d'un recueillement et d'une pureté qui, sans doute, doivent avoir été recommandées au petit Mozart par le P. Martini comme appartenant en propre à l'idéal du style religieux. Tout au plus cette recherche de l'onction du chant se trouve-t-elle compromise, çà et là, par l'imprévu ou la hardiesse des modulations : mais cela encore nous prouve bien, chez le jeune garçon, une espèce de fièvre scientifique dont l'origine lui est venue de son séjour à Bologne, et peut-être a-t-il cru voir, là encore, un moyen de serrer ou de renforcer la valeur expressive de sa musique ? Quant aux accompagnements des litanies, dont nous avons dit déjà l'exemplaire discrétion, ceux-là ne nous ramènent pas à Bologne, mais bien à Milan et Venise, avec un ensemble de qualités directement issues des vieux instrumentistes italiens : égalité absolue des deux violons, dont le second ne se fait pas faute de monter au-dessus du premier, abondance et facilité des imitations, etc.[1]

Le *Kyrie* qui ouvre les litanies est écrit, tout entier, pour le chœur. Il est formé de quatre petites strophes dont la troisième, notamment, est d'une expression très touchante avec ses modulations mineures, tandis que la quatrième, malgré la différence du chant, se trouve accompagnée de la même figure que la première.

Dans le *Sancta Maria*, au contraire, les *soli* tiennent déjà une place prépondérante, mais toujours alternés entre les voix et entrecoupés de *tutti* du chœur, sous un accompagnement plus discret encore que celui du *Kyrie* précédent. Cet échange perpétuel des *soli* et des chœurs, qui se rencontrera de nouveau dans le *Regina angelorum*, n'est pas d'ailleurs sans rappeler les grandes scènes chorales de la *Betulia liberata*.

Mais les deux parties les plus intéressantes de ces litanies sont, à beaucoup près, le *Salus infirmorum* en *ré mineur*, avec son accompagnement de trombones, et l'*Agnus Dei* final. Le *Salus infirmorum*, très court malgré sa division en *adagio* et en *allegro moderato* est tout rempli de modulations mineures très originales et du plus bel effet pathétique. Les voix ne cessent pas d'y chanter ensemble, esquissant même parfois de légères figures de contrepoint. Quant à l'*Agnus Dei*, où de nouveau les *soli* alternent avec le chœur, il nous présente cette particularité curieuse que Mozart, après avoir commencé son morceau de la façon la plus simple et la plus mélodique, se laisse entraîner peu à peu à son goût juvénile de modulation, et fait enfin aboutir ce morceau écrit en *si bémol* et terminant une œuvre toute écrite dans le même ton, à une étrange conclusion en *si bémol mineur*. Ajoutons que l'accompagnement, dans cet *Agnus*, se borne le plus souvent à doubler le chant.

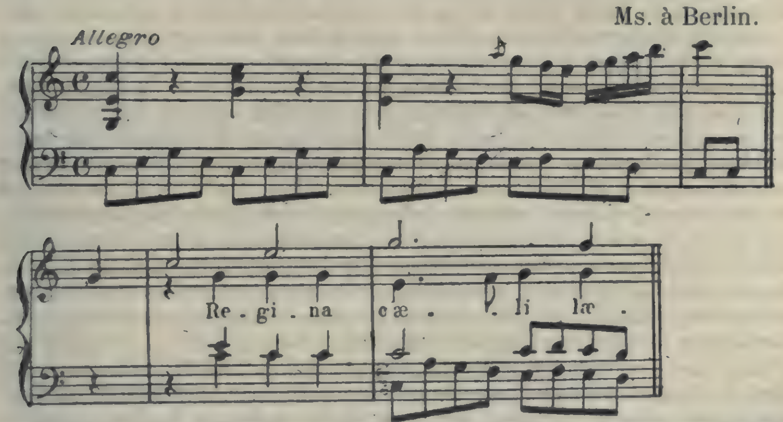
1. A noter encore que, suivant l'ancienne habitude italienne, le chant débute dès l'entrée des morceaux, sans le moindre prélude instrumental.

109. — *Salzbourg, mai* 1771.

Regina Cæli en ut, pour quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois, deux flûtes, deux cors, deux trompettes, timbales, basse et orgue.

K. 108.

Ms. à Berlin.



Regina cæli : allegro. — Quia quem meruisti : tempo moderato en fa. — Ora pro nobis : adagio un poco andante en la mineur. — Alleluia : allegro.

Rien ne peut mieux donner une idée de l'étonnante souplesse du génie de Mozart que la comparaison de ce morceau avec les litanies composées à la même époque (les deux dates nous étant fournies par Mozart lui-même), et probablement destinées à la même circonstance. Dans ces litanies, le chant jouait encore le rôle principal. Ici, sauf le solo de soprano de l'*Ora pro nobis*, il ne fait plus que s'ajouter accidentellement à l'orchestre, au point que celui-ci pourrait presque se passer de lui. Tout le motet, d'ailleurs, a exactement les allures et le caractère des symphonies que Mozart composait à la même époque. Les morceaux y sont traités à la façon des morceaux de symphonie, avec deux sujets, un petit *développement* et une *rentrée* régulière dans le ton principal. Et leur expression, aussi, est celle de morceaux de symphonie : vive et joyeuse dans le premier *allegro*, gracieuse dans le *tempo moderato*, gaie et brillante dans l'*allegro* final. Le chant est constamment homophone, avec de petites imitations : mais il conserve encore, malgré l'exiguïté de son rôle, les qualités vocales que nous lui avons vues dans les œuvres précédentes. Quant à l'orchestre, il est déjà très développé, et les instruments à vent y interviennent souvent indépendamment des violons. Dans le *Quia quem meruisti*, où les *soli* dominent, les hautbois sont remplacés par deux flûtes, et les autres instruments à vent se taisent, toujours comme dans les *andantes* des symphonies.

De ces trois morceaux se détache, à la façon d'un intermède, un très beau *solo* de soprano en *la mineur*, accompagné d'un rythme continu du second violon et de l'alto, tandis que le premier violon double ou

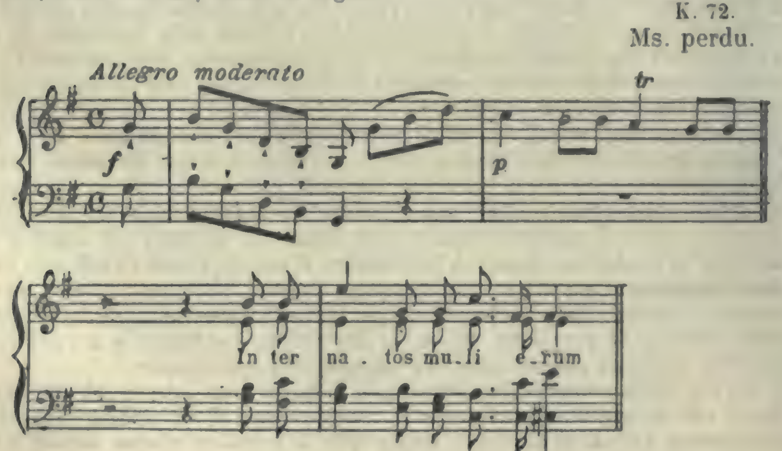
imite le chant. C'est là, déjà, un véritable air, se rapprochant incontestablement des airs d'opéra, et tel que nous allons en rencontrer désormais dans presque toute la musique vocale, religieuse ou profane, de Mozart.

Que si, maintenant, nous nous demandons d'où est venu, chez Mozart, le changement d'inspiration qu'atteste ce *Regina cœli*, en regard des *Litanies* et du *Kyrie* précédents, la réponse apparaîtra simple et certaine : le changement vient de ce que Mozart, dans ses litanies et son *Kyrie*, s'est occupé de mettre à profit l'esprit profond dont il était imprégné depuis son séjour à Bologne, tandis que, pour le *Regina cœli*, il a voulu se conformer exactemeut aux modèles que lui fournissaient les nouveaux motets italiens. De toutes les particularités que nous avons signalées tout à l'heure, dans la disposition générale du *Regina cœli* et jusque dans les détails de son exécution, il n'y en a pas une qui ne se retrouve dans les motets contemporains de Sacchini, par exemple, ou même du vieux Sammartini. Voici les notes que nous avons prises, à la Bibliothèque du Conservatoire, sur les partitions manuscrites de deux motets de Sacchini, probablement composés vers le même temps, un *Laudate pueri* et un *Nisi dominus* : « Absolument aucun contrepoint. Nombreux *soli* avec de longues cadences. Chaque division est précédée d'un grand prélude symphonique, exposant deux sujets distincts, et qui sert ensuite pour l'accompagnement des voix. Les hautbois et les cors sont constamment occupés, mais leur tâche se borne, le plus souvent, à doubler les cordes, et leur rôle est sensiblement moins libre que chez Sammartini. » Cette définition pourrait se transporter, mot pour mot, sur le *Regina cœli* de Mozart : l'unique différence est que, chez ce dernier, le travail de l'orchestre est, musicalement, plus habile et plus riche, tout en étant encore, à l'italienne, concentré surtout dans les deux violons.

110. — *Salzbourg, juin* 1771.

Offertorium pro festo Sancti Joannis Baptistæ en sol, pour quatre voix, deux violons, basse et orgue.

K. 72.
Ms. perdu.



Une tradition veut que cet offertoire, non daté, ait été composé par Mozart pour un moine du couvent de Seeon, qui était son ami, et qui s'appelait Jean-Baptiste. En tout cas, il a été certainement destiné à une fête de saint Jean-Baptiste, ce qui permet de situer la date de sa composition vers le mois de juin. Mais il est absolument impossible qu'un morceau comme celui-là ait été composé, ainsi qu'on l'a cru, avant le premier voyage d'Italie de Mozart : car, sous sa forme très simple, il est d'un métier déjà très habile, très sûr, et tout à fait pareil à celui que nous ont fait voir les litanies n° 108. L'introduction d'un grand prélude instrumental avant l'entrée du chœur suffirait déjà, à elle seule, pour prouver que cet offertoire n'a été composé qu'après le premier retour de Milan : car on a vu que, jusque-là, tous les chœurs de Mozart faisaient commencer le chant dès les premières mesures. Mais en outre, ici comme dans les litanies précédentes, par-dessus un accompagnement à la fois discret et fort (parfois traité en contrepoint), les quatre voix du chœur jouent le rôle principal, chacune avec sa physionomie propre, ne s'unissant un moment en modulations homophones que pour repartir aussitôt en figures de contrepoint. Tout le petit motet est fondé sur un thème principal qui est le célèbre choral de saint Jean-Baptiste, repris ensuite par Wagner dans les *Maîtres Chanteurs :* et ce thème, avec la richesse et l'aisance de ses modulations, avec la beauté expressive des intermèdes qui s'y joignent, donne à l'offertoire un caractère très particulier d'allégresse pieuse, au lieu de dégénérer en la gaieté plus profane d'un finale d'opéra ou de symphonie, ainsi que c'est trop souvent le cas dans d'autres morceaux religieux de la jeunesse de Mozart. Dans l'instrumentation, pareillement, les deux violons et la basse ont déjà, chacun, une physionomie et un rôle propres ; et il faut voir avec quelle maîtrise Mozart emploie ces instruments à étoffer sans cesse la trame musicale, sans jamais encore leur permettre d'empiéter sur la prédominance du chant.

111. — *Salzbourg, avril ou mai* 1771.

Symphonie en si bémol, pour deux violons, deux altos, deux hautbois, deux cors et basse.

K. Anh. 216.
Ms. perdu.

Allegro. — Andante (en mi bémol.) — Menuet et trio (en fa, pour les cordes seules). — *Allegro molto.*

Le manuscrit de cette symphonie est perdu ; et sa partition, qui vient d'être retrouvée tout récemment à la Bibliothèque de Berlin, ne porte

aucune mention de sa date. Mais il suffit de jeter un coup d'œil sur cette partition pour reconnaître, de la façon la plus certaine, qu'elle occupe une place intermédiaire entre la symphonie en *sol* n° 104, écrite probablement dans les premiers mois de 1771, avant le retour de Mozart à Salzbourg, et la symphonie en *fa* n° 112, dont nous verrons qu'elle-même a dû sûrement être composée fort peu de temps avant la symphonie n° 114, authentiquement datée de juillet 1771. Au contraire de la symphonie en *sol* n° 104, cette symphonie en *si bémol* date déjà de l'arrivée à Salzbourg, ainsi que nous le prouve notamment l'addition d'un menuet aux trois autres morceaux : mais son style l'apparente encore tellement à cette symphonie italienne que nous pouvons être assurés d'avoir là devant nous la première, — ou l'une des premières, — d'une série de six symphonies que Mozart aura projeté de composer dès après son retour, et dont il ne serait pas impossible que les deux numéros encore inconnus se retrouvassent semblablement parmi les compositions inédites appartenant aujourd'hui à la même Bibliothèque de Berlin.

L'addition du menuet, comme nous l'avons dit, implique déjà, pour le n° 111, une origine salzbourgeoise : mais, d'autre part, il y a dans cette symphonie une particularité qui, lui étant commune avec les symphonies italiennes de la période précédente, et ne se retrouvant plus dans les symphonies salzbourgeoises qui vont suivre, aurait de quoi, à elle seule, nous permettre de considérer ce n° 111 comme antérieur aux n°s 112, 113 et 114. Selon l'usage des compositeurs d'ouvertures italiens, Mozart, depuis sa symphonie romaine du printemps de 1770, avait completement renoncé à varier ses *rentrées*, tandis que plus tard, de retour à Salzbourg, nous allons voir que l'exemple des maîtres allemands le conduira à vouloir de plus en plus rompre la monotonie de ses morceaux en apportant des modifications plus ou moins considérables à la reprise des sujets exposés d'abord dans la première partie du morceau. Déjà cette tendance à varier les *rentrées* nous apparaîtra dans le n° 112, pour s'accentuer encore dans les deux symphonies suivantes, et pour ne plus cesser désormais que longtemps après, en 1775, lorsque le style de Mozart sera devenu infiniment différent de celui que nous présente cette symphonie n° 111. Or, il se trouve que, dans cette symphonie, aucune des *rentrées* n'est encore variée. La seconde partie des morceaux, à l'italienne, reproduit exactement la première, sauf pour Mozart à transporter maintenant tous ses sujets dans le même ton principal. Ainsi il faisait dans sa symphonie en *sol* n° 104 ; et nous n'aurions pas besoin d'autre argument pour nous justifier d'avoir placé ce n° 111 entre la susdite symphonie en *sol* et les trois qui vont suivre.

Mais en outre, toute la coupe et tout le style de ce n° 111, exception faite pour le menuet, le relient encore directement au groupe des symphonies italiennes de la période précédente. A peine l'influence allemande nous apparaît-elle un peu plus marquée, çà et là, dans l'invention des thèmes ou dans tels menus détails de l'instrumentation. Comme dans ces symphonies italiennes, les sujets sont nettement séparés, chacun accompagné de sa ritournelle ; le *developpement* (sans barres de reprise dans le premier morceau) est simplement un petit sujet nouveau, très mélodique, et tout pareil à ceux que nous ont fait voir, par

exemple, les deux symphonies de Rome et de Bologne. Cependant, le *développement* de l'*andante* commence déjà à rappeler le rythme du second sujet précédent, et celui du finale nous offre déjà, — symptôme plus frappant encore d'une nouvelle influence allemande, — un échantillon rudimentaire du procédé de la *fausse rentrée*, dont on sait combien il était cher à Joseph Haydn et aux autres compositeurs de l'école viennoise. Dans l'*andante*, pareillement, le rythme du second sujet rappelle encore celui de plusieurs *andantes* italiens de 1770 : mais, d'autre part, celui du premier sujet a une douceur simple et familière qui fait songer à l'art populaire de Salzbourg. Dans le finale, l'un des quatre sujets juxtaposés nous présente des imitations entre les deux violons absolument pareilles à celles que contenait l'épisode mineur du *rondo* final de la symphonie n° 104 ; et cependant, là aussi, en dehors même du *développement* susdit avec sa *fausse rentrée*, l'inspiration générale nous apparaît déjà plus allemande qu'italienne. Ajoutons enfin que, au point de vue de l'instrumentation, tous les procédés des symphonies italiennes se rencontrent ici, mais déjà avec une tendance, tout allemande, à subordonner le second violon au premier. Les vents, très actifs, n'ont guère un rôle indépendant que dans certaines ritournelles de l'*andante* : ce qui ne les empêche pas, eux non plus, d'être traités avec une intelligence croissante de leur couleur individuelle. Quant aux deux altos que spécifie la partition, nous avons dit plus d'une fois que l'habitude de doubler les altos n'a jamais disparu de l'œuvre de Mozart depuis son retour de Paris en 1767 : aussi bien ici les deux altos se bornent-ils, presque invariablement, à exécuter la même partie. En résumé, cette symphonie a pour nous l'extrême intérêt de constituer une transition immédiate entre le premier style italien de Mozart et celui que le contact de la musique allemande va développer chez lui pendant les mois suivants de l'année 1771. Musicalement, la valeur de ce n° 111 demeure assez faible, et sa comparaison avec les symphonies suivantes achèvera de nous révéler la prodigieuse souplesse du génie de Mozart : mais déjà, sous l'apparence extérieure tout italienne, nous commençons à sentir ici comme une atmosphère nouvelle, et il nous semble voir l'enfant, sitôt rentré à Salzbourg, s'empressant de respirer à pleins poumons cet air bienfaisant du pays natal.

Le premier morceau n'est fait, en somme, que de deux sujets, mais dont chacun est suivi d'une très longue ritournelle, et qui tous deux, en outre, nous font voir Mozart passionnément revenu à la pratique de ces énormes écarts des violons que lui a naguère enseignés l'école viennoise. Puis, après une cadence complète en *fa*, le premier violon, sur un accompagnement continu du second, expose une petite idée nouvelle, gracieuse et chantante, qui tient lieu de *développement*, et aboutit à une *rentrée* intégrale de la première partie, reproduite sans aucun autre changement que l'addition, vers la fin, de quelques mesures de *coda*. Les vents se réduisent à doubler les cordes, et le rôle des basses elles-mêmes est loin d'avoir l'importance et l'ampleur qu'il revêtira dès la symphonie suivante.

De l'*andante* en *mi bémol*, nous avons dit déjà le contraste de ses deux sujets, le premier tout allemand avec sa grâce familière, le second

rappelant plusieurs *andantes* italiens de 1770 ; et nous avons dit aussi que, maintenant, le petit Mozart s'essaie déjà à employer le rythme de ce second sujet pour un petit *développement,* qu'il traite d'ailleurs en simples imitations entre les deux violons; après quoi la *rentrée* reproduit exactement la première partie. Les vents, comme on l'a vu, se détachent un peu du groupe des cordes.

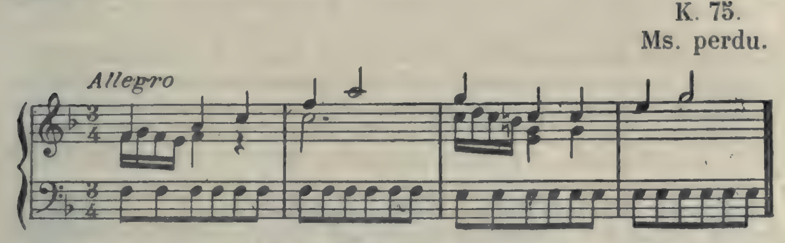
Le menuet, lui, et son trio en *fa*, ne se ressentent plus de l'influence italienne : ils ont un caractère tout rythmique, à la manière de ceux des deux Haydn ; et c'est encore à l'exemple de ces maîtres que Mozart, dans le trio, a supprimé les instruments à vent. Ajoutons que, dans ce morceau, comme il fera au cours des symphonies suivantes, Mozart tâche à varier sa coupe en pratiquant une *rentrée* dans l'un des morceaux, — ici le trio, — tandis que l'autre morceau ne reprend pas la première partie après les deux barres. Ce menuet avec son trio est d'ailleurs le fragment le plus heureux de toute la symphonie ; et les vents même, dans le menuet, sont déjà employés avec une sûreté discrète et charmante.

Le finale a la coupe d'un morceau de sonate, au lieu d'être un *rondo* comme le finale de la symphonie en *sol* n° 104 : mais à défaut de la forme du *rondo*, ce rapide finale en conserve l'esprit, étant fait de quatre petits sujets vivement accouplés. De ces sujets, nous avons dit déjà que le second, avec ses traits en imitation aux deux violons, ressemblait à un passage de l'épisode mineur du susdit finale de la symphonie n° 104. Ce sujet, et le *développement* de l'*andante,* sont les seuls endroits de toute la symphonie où Mozart s'amuse à un petit travail de contrepoint. C'est comme si, d'abord, la composition de *Mitridate* et le retour à Milan avaient assoupi, dans l'âme du petit garçon, cet amour naturel du contrepoint instrumental qu'y avaient naguère éveillé les leçons du P. Martini : mais dès la symphonie suivante nous allons assister à un emploi, désormais sans cesse plus fréquent, de figures polyphoniques dans l'œuvre instrumentale de Mozart ; et il y a là pour nous un motif de plus qui nous force à placer le n° 111 avant les autres symphonies de la présente période salzbourgeoise. Inutile de redire que, dans ce finale comme dans les autres morceaux, la véritable *rentrée* reproduit encore simplement la première partie, — mais déjà après que Mozart, suivant l'habitude allemande, a consacré son *développement* à un petit travail modulé sur les sujets précédents, travail où intervient même l'ingénieux artifice « haydnien » de la « fausse rentrée ». Rien à dire non plus de l'instrumentation, si ce n'est que nous y sentons une première trace de l'énorme progrès que vont nous révéler les autres symphonies de la même période.

112. — *Salzbourg, entre avril et juin* 1771.

Symphonie en fa, pour deux violons, alto, basse, deux hautbois, deux cors.

K. 75.
Ms. perdu.



Allegro. — Menuetto et trio (en si bémol). — Andantino (en si bémol). — Allegro.

Le manuscrit de cette symphonie s'est perdu, et aucun document ne nous donne la date de sa composition : mais sa musique présente des ressemblances si vives à la fois avec la symphonie en *sol* n° 104 et une autre symphonie en *sol* (n° 114) dont nous savons qu'elle a été écrite en juillet 1771 que, sans aucun doute possible, la présente symphonie doit être placée entre ces deux-là. En outre, il est certain qu'elle a déjà été composée à Salzbourg, car nous verrons que l'influence allemande s'y fait sentir à un haut degré.

Comme nous l'avons dit, le n° 112 nous offre, lui aussi, une transition directe entre la dernière symphonie italienne de Mozart en 1770-71 et sa symphonie salzbourgeoise de juillet 1771. Les deux influences italienne et allemande s'y trouvent mêlées, ou plutôt juxtaposées ; et rien n'est plus facile que d'en définir, tour à tour, les effets.

Tout d'abord, l'absence de barres de reprise dans le premier morceau, l'abondance des sujets et leur séparation radicale, le rôle prépondérant des deux violons, dont le second tantôt double le premier ou dialogue avec lui, tantôt accompagne son chant, la manière d'entendre le *développement*, traité comme un sujet nouveau sans aucun rapport avec les précédents : tout cela, et puis aussi la reprise à peu près invariée de la première partie des morceaux, c'est ce que nous ont fait voir les symphonies italiennes de la période précédente et ce que nous avons retrouvé, aussi, dans la première symphonie salzbourgeoise n° 111. Et à côté de ces influences générales du nouveau style italien, nous sentons ici l'influence particulière des leçons du P. Martini, dans un emploi fréquent, et souvent assez imprévu, du contrepoint, d'ailleurs encore traité à la façon italienne, en imitations entre les deux violons.

Mais si, dans tout cela, Mozart se montre encore l'élève des Italiens, qui inspirent, en quelque sorte, l'apparence extérieure et l'allure générale de sa symphonie, déjà d'autre part les signes du génie allemand se retrouvent un peu partout, et déjà l'esprit intime de la symphonie commence à être beaucoup plus allemand qu'italien. C'est ainsi que, d'abord, les répétitions de phrases redeviennent plus rares, tandis que continuent de reparaître dans les parties des violons ces grands écarts que nous

avons notés dans les symphonies allemandes de 1768. Allemande, aussi, la réapparition du menuet, que Mozart a placé avant l'*andante*, contrairement à l'usage adopté par lui dans ses œuvres ultérieures [1] ; et déjà son menuet, ainsi que l'*andante* qui le suit, sont d'un sentiment tout autrichien, bien différents de ce que nous a montré la période italienne. L'importance du rôle des instruments à vent s'accentue, et l'ensemble du tissu orchestral devient plus rempli et plus homogène. L'influence de Joseph Haydn, qui se manifestera à nous dans la symphonie de juillet 1771, n'est pas encore bien sensible ici : mais plutôt nous devinons, notamment dans l'*andante*, des souvenirs encore assez superficiels du charmant style salzbourgeois de Michel Haydn ; et surtout nous devinons que le jeune homme, tout en continuant à se croire un *maestro* italien, s'est déjà copieusement réimprégné du génie de sa race.

Enfin une dernière particularité, commune aux trois symphonies n°s 112, 113 et 114, est l'emploi que fait Mozart, pour ses finales, de rythmes populaires français. Un hasard, sans doute, lui aura mis ou remis entre les mains un recueil d'ariettes et de rondes françaises ; sur quoi le jeune garçon se sera amusé à y emprunter des idées, qu'il a d'ailleurs librement entremêlées d'inventions personnelles. Et une telle présence de rythmes français dans les trois symphonies suffirait à attester que celles-ci appartiennent à des dates voisines : car nous avons vu déjà de quelle façon Mozart, dès son enfance et durant toute sa vie, a gardé la coutume, tout enfantine, d'employer continuellement un procédé qui l'a frappé, et puis d'y renoncer tout à fait dès que son caprice s'est trouvé rassasié.

Dans le premier morceau, l'exposition de trois sujets distincts est suivie d'un petit *développement* sur un sujet tout nouveau, mais traité en contrepoint, avec une partie d'alto tout indépendante.

Dans le menuet, la première partie est reprise, à la viennoise, mais un peu variée ; le trio, lui, n'a pas de reprise.

Dans le gracieux *andante*, où des échos de l'art de Michel Haydn s'unissent à des traces encore évidentes du style italien, c'est à peine déjà si les deux sujets sont séparés l'un de l'autre ; et le passage du second sujet au *développement* (toujours tout nouveau) se fait par un enchaînement très semblable à celui qui, dans la symphonie italienne n° 104, reliait le premier *allegro* à l'*andante*. Notons également, dans cet *andante*, une autre marque bien significative du retour à l'esprit allemand : la seconde partie du morceau a déjà des barres de reprise, comme la première, et avec une petite *coda* nouvelle réservée à la reprise.

Quant au finale, sur un rythme français, — ou d'apparence française, — il convient pareillement d'y signaler l'étroite parenté des deux sujets, — car ce finale est traité en morceau de sonate. En outre, si le sujet du petit *développement* est formé d'une idée nouvelle, celle-ci a déjà le même accompagnement que le second sujet, ce qui dénote un

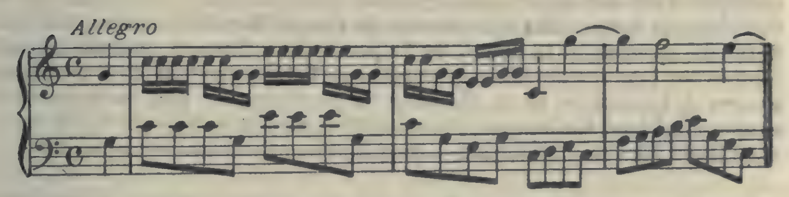
1. Cette façon de placer le menuet avant l'*andante*, qui d'ailleurs se rencontre parfois aussi dans l'œuvre de Joseph Haydn, doit avoir été suggérée à Mozart par l'exemple de Michel Haydn qui, dans ses symphonies et quatuors antérieurs à 1772, procédait presque invariablement de la même manière.

effort à rendre l'ensemble plus homogène. Détail curieux, la rentrée du second sujet, dans la reprise, au lieu d'être dans le ton principal suivant la règle, débute dans le ton de *si bémol*.

113. — *Salzbourg, mai ou juin* 1771.

Symphonie en ut, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, violoncelle et basse, trompettes et timbales.

K. 73.
Ms. à Berlin.



Allegro. — *Andante* (*en fa*, avec deux flûtes jointes au quatuor). — *Menuet et trio* (*en fa*). — *Allegro molto*.

Sur l'autographe de cette symphonie (à Berlin) une main inconnue a inscrit la date « 1769 » : mais c'est encore là une de ces affirmations qui, proposées d'abord un peu au hasard par le premier venu, et données d'ailleurs comme de simples hypothèses, se sont ensuite transmises de main en main, sans l'ombre de contrôle, et ont fini par acquérir gratuitement l'autorité de choses démontrées. En fait, le classement de la présente symphonie en 1769 est absolument impossible ; et c'est, au contraire, de la façon la plus évidente que cette symphonie, comme les nos 111 et 112, vient se placer entre la dernière des symphonies italiennes de 1770-71 (no 104) et la symphonie salzbourgeoise de juillet 1771 (no 114).

Aussi pourrions-nous presque nous borner à répéter ce que nous avons dit à propos de la symphonie précédente, si déjà ce no 113 n'attestait un renforcement plus marqué encore de l'influence allemande, et si nous n'y voyions apparaître, déjà, les traces certaines d'une action exercée sur Mozart par les œuvres contemporaines de Joseph Haydn. A la considérer d'ensemble, cependant, cette symphonie nous offre le même caractère que la précédente : le caractère d'une œuvre traitée à l'italienne, mais, pour ainsi dire, « sentie » à l'allemande. Comme dans le no 112, les deux violons ont un rôle égal et prépondérant (malgré, déjà, maints passages où les basses interviennent plus utilement) ; le *développement* du premier morceau est encore tout à fait une idée nouvelle, et traité en simple transition, comme dans les symphonies italiennes ; ce premier morceau ne comporte toujours pas de barres de reprise ; et enfin le dernier morceau est un *rondo* avec plusieurs petits intermèdes, d'un style et d'une allure exactement pareilles à celles du finale de la symphonie italienne no 104. D'autre part, le thème de ce finale, comme dans

les symphonies n°s 112 et 114, est manifestement inspiré d'une ronde française. Quant aux signes de l'influence allemande, ils sont ici, comme nous l'avons dit, sensiblement plus nombreux et plus importants que dans la symphonie précédente. Déjà le premier morceau n'a plus que deux sujets ; et si ces sujets y sont encore bien distincts, déjà les deux sujets de l'*andante* s'enchaînent et se trouvent apparentés beaucoup plus étroitement, sans compter que le *développement* lui-même, dans cet *andante*, cesse déjà d'être fait sur une idée nouvelle, et achève de donner au morceau une unité mélodique tout allemande. Ajoutons que cet *andante*, avec ses *soli* de flûtes répondant aux premiers violons, et le menuet qui suit avec ses réponses des basses, comme aussi le premier morceau avec son allure plus rythmée que chantante, tout cela est si directement inspiré des symphonies de Joseph Haydn que nous pouvons dater de ce moment le début de la profonde influence exercée par ce maître sur l'œuvre de Mozart : tandis que l'élève du P. Martini continue encore à introduire çà et là, dans sa partition, de petites figures de contrepoint tout italiennes, et très différentes de celles que nous trouvons dans les compositions des deux Haydn à la même époque.

Dans le premier morceau, dont nous avons dit plus haut l'allure toute rythmique et le caractère allemand à la Joseph Haydn, les deux particularités les plus importantes à signaler encore sont le retour à ces marches continues des basses que Mozart aimait à pratiquer avant son voyage d'Italie, et surtout la manière dont, après le petit *développement* en transition, la rentrée du premier sujet se trouve être profondément variée et accentuée, au lieu des reprises à peu près invariées que nous ont montrées les œuvres précédentes. Sur ce point, Mozart revient ici au système allemand que nous avons signalé chez lui dès ses débuts : au lieu de varier toute la reprise de la première partie, il concentre tout son effort à transformer plus ou moins, par des modulations pathétiques ou même parfois des additions de passages nouveaux, le premier sujet de la reprise, après quoi le second sujet se déroule, dans le ton principal, tout pareil à ce qu'il était (sauf pour la différence du ton) dans la première partie.

Le délicieux *andante*, dans le premier sujet apparait déjà comme un écho de certains *andantes* ultérieurs de Mozart (notamment dans la symphonie en *ut* de 1780), est peut-être, avec l'*andante* du n° 114, le morceau le mieux fait pour nous révéler à quel point Mozart, dès ce premier retour d'Italie, s'est involontairement senti imprégné de l'atmosphère musicale allemande. Avec l'unité intime de toute sa trame mélodique, et l'exquis dialogue poursuivi sans cesse entre les flûtes et les premiers violons, c'est là déjà une de ces œuvres qui n'ont pu être conçues qu'à la condition de considérer la musique instrumentale comme se suffisant à soi-même, et remplaçant la musique vocale aussi bien pour la beauté du chant que pour son expression. Les flûtes et les violons ne s'y bornent plus à imiter la voix humaine : déjà ils ont une voix propre, avec un domaine propre d'évocation expressive.

Dans le menuet et son *trio* (ce dernier pour quatuor seul), Mozart emploie le même procédé que dans les menuets du n° 112 : il reprend la première phrase dans le menuet, et ne la reprend pas dans le *trio*.

Et si le *trio*, avec ses imitations des deux violons, se rattache encore aux études commencées naguère à Bologne, le menuet, par son rythme et son exécution, dérive en droite ligne des menuets de Joseph Haydn. L'importance même du rôle des hautbois se retrouverait, toute semblable, dans les menuets des symphonies de Haydn écrites aux environs de 1770.

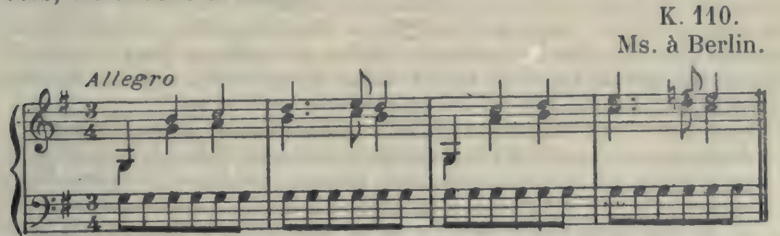
Quant au finale, traité en *rondo* sur un thème français, nous avons dit déjà sa complète analogie avec le finale de la symphonie italienne n° 104, au point de vue du nombre et de la distribution des intermèdes : mais nous sentons que le jeune homme a désormais acquis une maîtrise parfaite dans la possession de ce genre, qui lui a été révélé naguère par les nouveaux maîtres italiens ; et déjà son génie naturel d'unité mélodique le porte à relier étroitement ses intermèdes au thème principal. Rien de plus curieux sous ce rapport que la façon dont il rappelle, tout à coup, le thème de son *rondo*, au milieu du charmant intermède mineur.

Les instruments à vent sont toujours très occupés, et traités avec une entente de plus en plus sûre de leurs moyens propres : mais leur rôle reste encore tout accessoire, sauf pour ce qui est des flûtes dans l'*andante* et des hautbois dans le menuet.

114. — *Salzbourg, juillet* 1771.

Symphonie en sol, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, violoncelle et basse.

K. 110.
Ms. à Berlin.



Allegro. — *Andante* (*en ut*, avec deux flûtes et deux bassons au lieu des hautbois et des cors). — *Menuet et trio* (*en mi mineur*). — *Allegro*.

Cette symphonie (la seule de cette période dont la date nous soit donnée par l'autographe) présente une ressemblance si manifeste avec les trois précédentes que nous ne nous attarderons plus à essayer de définir en quoi elle reste encore italienne et en quoi déjà elle est tout allemande. Notons seulement que, ici encore, le finale est traité en *rondo* à l'italienne, — sur un thème de gavotte française.

D'une façon générale, ce qui frappe aussitôt dans cette symphonie, c'est l'imitation évidente et directe des premières symphonies de Joseph Haydn. Que l'on voie, par exemple, une symphonie en *sol* composée par ce maître vers 1761 ou une autre, dans le même ton, composée en 1764[1];

1. Nos 3 et 23 de la nouvelle édition Breitkopf.

depuis l'emploi d'un rythme à trois temps pour le premier morceau jusqu'à l'allure canonique du menuet, on y retrouvera une foule des particularités que révèle la symphonie de Mozart n° 114. Et non seulement Mozart, sous l'influence de Joseph Haydn, recommence à introduire des barres de reprise dans le premier morceau et à s'inspirer, pour son *développement*, des sujets du morceau ; non seulement il s'enhardit à renforcer le rôle des basses au point de les faire dialoguer (en imitations) avec les violons : c'est encore le choix même des motifs et des sentiments exprimés qui, ici, vient immédiatement du maître d'Esterhaz. Tout au plus le jeune homme se sépare-t-il de son aîné dans sa manière, plus délicate et plus italienne, de traiter le contrepoint, dont il ne peut s'empêcher de faire usage à chaque instant. Et déjà cette symphonie, la dernière qu'il ait composée à Salzbourg avant son second voyage d'Italie, nous offre un avant-goût bien caractéristique de celles qu'il va produire durant l'année suivante, dans le plein épanouissement de son génie de symphoniste.

Le premier morceau, avec l'élégance rapide de son rythme à trois temps, ne se borne plus à n'avoir que deux grands sujets : en vérité, on peut dire qu'il n'a, tout entier, qu'un sujet unique, tant les idées y apparaissent voisines l'une de l'autre ; et Mozart va même jusqu'à rappeler expressément la première idée avant les deux barres, après l'exposé de ce qui devrait être son second sujet. Le *développement*, à son tour, traité en contrepoint, commence par nous apporter une idée nouvelle : mais bientôt nous voyons revenir des éléments qui se trouvaient déjà dans le second sujet ; et puis, lorsque se fait la rentrée, Mozart se met tout de suite à varier profondément la reprise complète du premier sujet (avec des imitations entre les deux violons) et ne s'arrête pas même entièrement de varier sa musique jusque dans la reprise du second sujet, où les hautbois, notamment, ont des figures nouvelles.

Même unité dans l'adorable *andante* (toujours semé d'imitations entre les violons) ; au lieu d'être contrastés, comme en Italie, les sujets sont apparentés si intimement que nous suivons, de l'un à l'autre, le fil continu d'un chant d'ailleurs infiniment plus pur et plus doux que les chants habituels de Joseph Haydn, et rappelant plutôt l'art de son frère Michel. Cependant le *développement*, ici, est nouveau, et encore tout court, en manière de transition. Comme les deux Haydn, Mozart, pour ses *andantes*, remplace les hautbois par des flûtes ; et il leur adjoint même, cette fois, deux bassons, mais sans que ces instruments à vent jouent ici un rôle aussi important que celui de la flûte dans la symphonie précédente.

Dans le menuet, au contraire, — toujours traité en contrepoint ainsi que son trio, — les hautbois travaillent librement, à la manière de Haydn, et librement aussi les basses, tantôt seules, tantôt unies aux altos. En contraste, comme dans le n° 113, le *trio* est écrit tout entier pour les cordes seules.

Nous avons dit déjà à quel point le délicieux finale ressemblait à celui de la symphonie précédente, qui, de son côté, se rattachait à celui du n° 104. Cette fois, c'est un rythme de gavotte que Mozart emprunte à son recueil de danses françaises ; mais sa passion du contre-

point le poursuit toujours, et nous le voyons répartir son thème, en dialogue, entre les violons et les basses. Le *trio* mineur de la gavotte, très « mozartien », nous offre la particularité, assez rare chez Mozart, d'un changement d'armature, dont nous retrouvons plus d'une fois l'équivalent dans les finales des premières symphonies de Haydn.

115. — *Salzbourg, entre avril et juillet* 1771.

Sonate d'église en mi bémol, pour deux violons, basse et orgue.

K. 67.
Ms. perdu.



Aucun document ne nous donne la date de composition de cette sonate ni des deux suivantes, dont la partition autographe se trouve immédiatement suivie de celle des deux autres sonates nos 116 et 117 : mais l'écriture du manuscrit suffirait, à elle seule, pour démontrer que ces trois numéros ont été composés très antérieurement aux deux sonates qui les suivent sur le même cahier; et l'étude de leur style achève de rendre impossible l'hypothèse d'une même période de composition pour les deux séries. Les trois sonates de la première série, d'ailleurs, doivent évidemment avoir été composées déjà après le retour du premier voyage d'Italie : car on verra tout à l'heure qu'elles présentent un ensemble de procédés tout pareils à ceux que nous montrent les symphonies salzbourgeoises de 1771, et l'empreinte italienne s'y reconnaît à chaque ligne.

Mais d'abord il convient d'indiquer brièvement la destination de ces sonates, improprement appelées *sonates d'orgue*, et dont la série, poursuivie jusqu'en 1780, aura à nous offrir quelques-unes des inspirations les plus originales de Mozart. Dans une lettre au P. Martini, le 4 septembre 1776, le jeune homme, décrivant les habitudes de la musique d'église à Salzbourg, signale, parmi les éléments obligés de la messe, une « sonate à l'épître », c'est-à-dire entre le *Gloria* et le *Credo*. L'usage était en effet, à la cathédrale et dans les églises de Salzbourg, d'exécuter à ce moment de la messe une « sonate d'église », ou petit morceau symphonique accompagné par l'orgue; et ce n'est qu'en 1783 que ces sonates vont être remplacées par des *graduels* chantés. Il s'agissait donc, au temps de Mozart, de véritables « fantaisies » instrumentales, où le génie du jeune maître n'aurait point manqué de se déployer librement si la tradition n'avait exigé que, jusque dans ces rapides morceaux en un seul mouvement, le compositeur se conformât strictement aux règles du morceau de sonate. Et telle était alors la confusion qui

régnait dans les idées musicales, ou plutôt tels étaient les progrès de l'envahissement de l'église par le goût profane, que ni les sonates d'église de Mozart, ni celles d'aucun de ses contemporains ne se ressentaient, le moins du monde, de leur destination religieuse. Aussi bien chez Mozart que chez son père et chez Michel Haydn, toutes les sonates de ce genre que nous connaissons ont à la fois la coupe, l'allure, et la portée expressive de l'ordinaire des morceaux de sonate ou de symphonie; et ce n'est même que tout à fait par exception que les sonates d'église de Mozart ont un rythme lent qui les fait ressembler à des *andantes* symphoniques, tandis que la grande majorité sont d'un mouvement vif, et traitées sur le modèle d'un *allegro* initial.

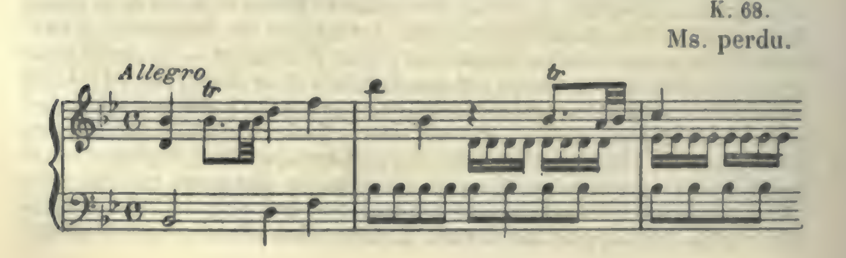
Le n° 115 est précisément l'une de ces rares sonates qui ressemblent plutôt à un *andante* qu'à un *allegro*, — encore que son manuscrit ne porte aucune indication de mouvement. C'est un petit morceau que Mozart doit avoir composé tout de suite après son retour d'Italie, car nous y trouvons diverses particularités bien italiennes qui déjà tendent à disparaître dans les symphonies salzbourgeoises de 1771 (nos 111-114) comme aussi dans les deux sonates suivantes. Non seulement, en effet, nous n'y voyons pas de barres de reprise : mais la multiplicité des sujets, la substitution au *développement* d'une simple ritournelle formant transition, la manière dont le second violon ne cesse pas d'accompagner le chant du premier, tout cela rattache encore directement le n° 115 aux symphonies de la période précédente. Déjà, cependant, un rappel de la cadence du premier sujet après la troisième idée atteste un effort à unir la suite mélodique du morceau. La reprise, d'ailleurs, reproduit presque intégralement la première partie, et le rôle des basses et de l'orgue se borne à marquer le rythme. La ligne consacrée à ces deux parties ne comporte pas même de chiffres au-dessus des notes, comme elle le fera dans les sonates de la série suivante : mais sans doute Mozart se réservait de compléter l'harmonie en accompagnant lui-même son morceau.

D'une façon générale, cette sonate et les deux suivantes nous donnent encore simplement l'impression de ces trios pour deux violons et basse qui ont été, pendant toute la première moitié du XVIIIe siècle, l'exercice favori des compositeurs, surtout en Italie.

116. — *Salzbourg, entre mai et juillet* 1771.

Sonate d'église en si bémol, pour deux violons, basse et orgue.

K. 68.
Ms. perdu.

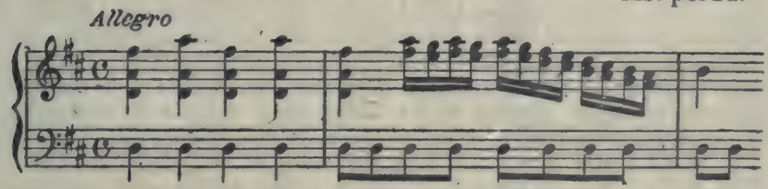


Ici déjà, Mozart nous fait voir un style non seulement plus sûr et plus travaillé que dans la sonate précédente, mais encore beaucoup plus voisin de celui de ses symphonies salzbourgeoises de 1771. Des trois idées qui forment la première partie du morceau, la première rappelle le premier *allegro* de la symphonie en *fa* n° 112 ; la seconde, traitée en contrepoint, offre un véritable pendant au second sujet de l'*andante* de la symphonie en *sol* n° 114 ; et la troisième, avec son accompagnement syncopé, n'est pas non plus sans analogie avec plusieurs passages des symphonies susdites. En outre, les barres de reprise, déjà employées ici, sont suivies d'un véritable *développement* sur le premier sujet, ce qui, dans les symphonies, n'a lieu encore que très exceptionnellement, et tendrait à démontrer que la présente sonate a dû être écrite dans les derniers temps du séjour à Salzbourg. Mais, d'autre part, l'égalité des deux violons, l'emploi de cadences complètes après les sujets, et l'absence de tout changement dans la reprise, attestent encore un souvenir direct des traditions italiennes.

117. — *Salzbourg, entre mai et juillet* 1771.

Sonate d'église en ré, pour deux violons, basse et orgue.

K. 69.
Ms. perdu.



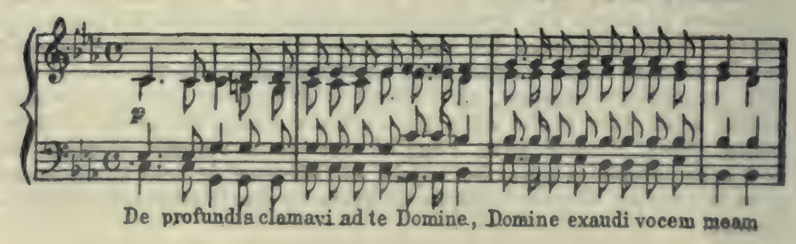
Si le manuscrit de cette sonate ne venait pas, dans le cahier autographe, à la suite de celui de la précédente, nous serions tentés de croire qu'elle a été composée avant l'autre : car le style et les idées y ont un caractère italien plus marqué. Le morceau n'a plus, cependant, que deux sujets, et dont le second, avec son rythme et ses marches de basse, rappelle de très près le second sujet de la symphonie en *sol* n° 104 : mais l'allure brillante et vide du premier sujet, l'insignifiance du petit *développement* en transition, et le manque de tout changement dans la rentrée, rapprochent cette sonate des symphonies composées naguère à Milan et à Rome. Sans doute Mozart aura dû écrire cette sonate très rapidement, ainsi que le prouvent encore certaines négligences telles que l'introduction d'octaves parallèles dans les parties du premier violon et de la basse : si bien que, faute de loisirs, il se sera contenté de recourir aux procédés sommaires de l'ouverture italienne.

Il faut noter encore que, dans cette sonate et la précédente (toujours sans indication de mouvement), le rythme est déjà tout à fait celui d'un *allegro* de symphonie ; et puis aussi que le premier sujet de la sonate est presque identique à celui d'une symphonie de Léopold Mozart (K. Anh. 219).

118. — *Salzbourg, entre avril et août* 1771.

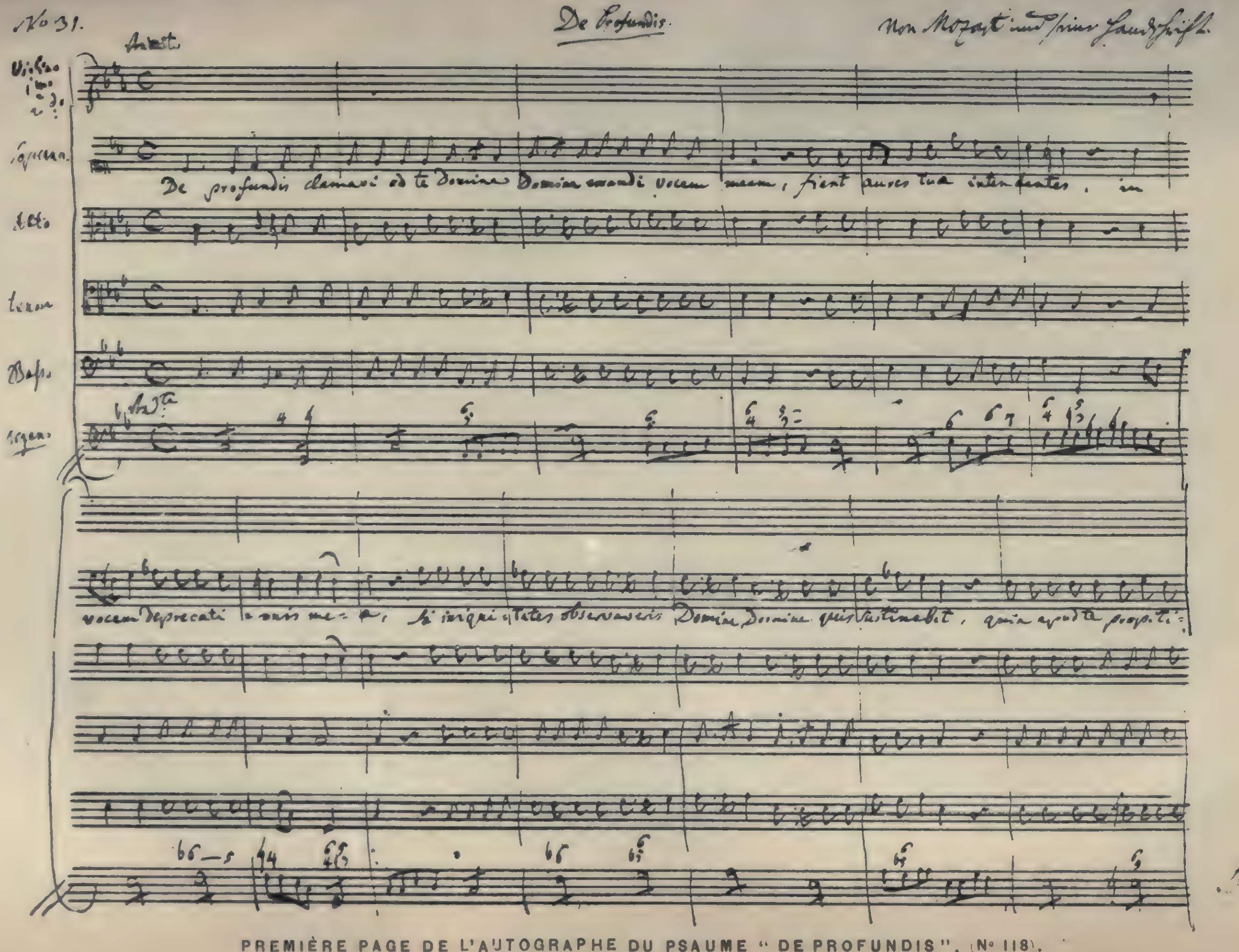
Psaume : *De profundis clamavi* (en *ut mineur*) pour quatre voix, basse et orgue.

K. 93.
Ms. au Br. Museum.



La date exacte de la composition de ce *De profundis* ne nous est point connue, et l'écriture des notes, dans la partition autographe, nous apprend seulement qu'il s'agit là d'un morceau composé aux environs de la quatorzième ou quinzième année du petit Mozart. D'autre part, le style grave et recueilli du chant, la beauté religieuse de l'harmonie, le soin tout particulier avec lequel se trouvent traduits tour à tour les versets du psaume, enfin la réduction de l'accompagnement instrumental à une basse chiffrée, tout cela nous avait d'abord conduits à supposer que ce n° 118 avait pu être écrit par Mozart sous l'influence immédiate du P. Martini et du vieux style d'église bolonais ; sans compter qu'une lettre du père nous avait précisément parlé de l'habitude qu'on avait de réciter, tous les soirs, le *De profundis* dans cette villa de la comtesse Pallavicini, toute proche de Bologne, où les voyageurs avaient passé plusieurs semaines de l'été de 1770. Mais d'autres particularités du psaume de Mozart, que nous allons dire tout à l'heure, nous empêchent d'admettre cette hypothèse. En réalité, c'est durant l'année suivante, et après son retour à Salzbourg, que l'enfant nous a montré dans ce psaume de quel fruit avait été pour lui, naguère, son séjour à Bologne.

De ces particularités attestant l'origine salzbourgeoise du n° 118, la première est l'emploi, fait par Mozart pour sa partition manuscrite, d'un format de papier oblong à douze lignes dont nous avons vu qu'il s'était servi déjà, en 1771, pour ses trois sonates d'église n°s 115, 116 et 117, et dont nous le verrons se servir encore pour plusieurs autres esquisses de musique religieuse qui, elles aussi, doivent sûrement dater du retour à Salzbourg. De plus, c'est seulement après coup que l'enfant s'est décidé à ne donner pour accompagnement aux voix qu'une basse chiffrée : car le manuscrit du British Museum nous fait voir, au-dessus des quatre lignes du chant, une ligne vide en tête de laquelle le petit Mozart lui-même avait écrit : *Violino I^{mo} e II^{do}*. Il avait donc, d'abord, projeté d'adjoindre au chœur et à la basse une double partie de violon, ce qui ne s'accorde guère avec ses habitudes, purement



PREMIÈRE PAGE DE L'AUTOGRAPHE DU PSAUME " DE PROFUNDIS ", (N° 118).

Composé par Mozart vers la fin de 1771.

(Londres, British Museum.)

vocales, de Bologne. Enfin, — pour ne rien dire du style même de l'œuvre, — il faut observer que la partie de basse chiffrée, d'un bout à l'autre du psaume, non seulement est parfois indépendante de la basse chantée, mais atteste déjà, dans sa simplicité, une préoccupation évidente de l'accompagnement instrumental. Sans aucun doute, l'auteur de cette partition n'est plus le petit élève docile du P. Martini, oubliant momentanément son éducation salzbourgeoise pour concentrer toute son âme dans la poursuite d'un idéal exactement conforme à celui de son maître.

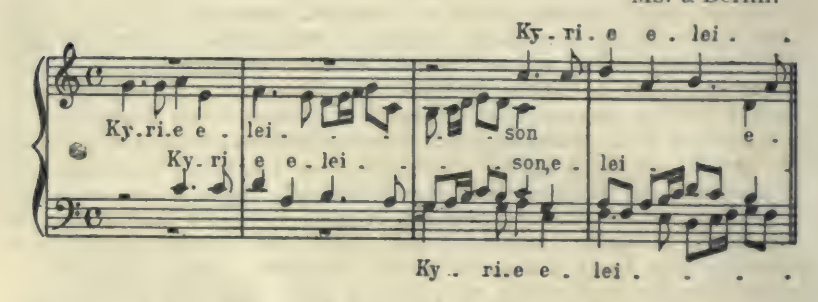
Et cependant, comme nous l'avons dit, l'influence de Bologne et du P. Martini nous apparaît encore si profonde, dans cet admirable morceau, que nous ne pouvons pas songer un seul instant à admettre une troisième hypothèse, suivant laquelle Mozart n'aurait écrit son *De profundis* qu'à la fin de l'année 1771, — ou au début de l'année suivante, — malgré tout ce qu'aurait de séduisant pour nous l'idée d'associer la composition de ce psaume funèbre aux nombreuses cérémonies qui ont dû remplir alors les églises et chapelles de Salzbourg, pour honorer la mémoire du pieux archevêque Sigismond, mort en ce mois de décembre, le jour même où les Mozart revenaient de leur second voyage d'Italie. De ce voyage, en effet, le petit Mozart reviendra avec une âme nouvelle, déjà toute profane et toute « moderne », bien éloignée du recueillement religieux qui se révèle à nous dans son *De profundis* comme dans la plupart de ses œuvres vocales de la courte période salzbourgeoise de 1771. C'est bien durant cette période, à peu de distance des *Litanies* n° 108 et du *Kyrie* n° 107 et de l'adorable *Offertoire de saint Jean-Baptiste* n° 110, qu'a été écrit, pour une circonstance malheureusement ignorée, ce très simple et très touchant *De profundis*, pour le moins égal en pureté et en beauté religieuses à tout ce que nous ont montré ces œuvres contemporaines.

Comme nous l'avons dit, Mozart, dans ce psaume, s'attache à suivre de proche en proche la signification des paroles. Chaque verset donne lieu, comme naguère dans le *Miserere* de Bologne, à une phrase distincte du chant ; et si ce dernier reste constamment homophone, sous des modulations d'une simplicité parfois déjà très savante et très expressive, c'est évidemment que Mozart a voulu se rapprocher ici des traditions du plain-chant, dont tout l'esprit se retrouve dans la sévère grandeur de la ligne mélodique. Les quatre voix ne cessent pas d'avoir une importance égale, sans l'ombre d'un trait ni d'un ornement ; seul l'*Amen*, après une curieuse harmonisation de la doxologie qui termine le psaume, donne lieu à une légère cadence des deux voix supérieures. Tout cela, comme nous l'avons dit, accompagné par la basse chiffrée avec une discrétion voulue, mais qui déjà trahit par endroits la nouvelle ardeur instrumentale du jeune garçon. Et jamais peut-être, dans aucune de ses autres compositions religieuses, le petit Mozart ne nous a encore aussi clairement prouvé, à la fois, l'étendue de sa dette de reconnaissance envers son vieux maître bolonais et la profonde originalité poétique de son propre génie.

119. — *Salzbourg, entre avril et août* 1771.

Trois morceaux religieux sur une même feuille : 1° *Kyrie* en *ut majeur* pour quatre voix et basse ; 2° Morceau sans paroles écrit en *ut majeur* pour trois soprani et basse chiffrée ; 3° *Lacrimosa* pour quatre voix et basse.

K. 221 et Anh. 21.
Ms. à Berlin.



Écrits à la suite l'un de l'autre, sur le même papier (à 12 lignes) et de la même main que les trois sonates d'orgue n°s 115, 116 et 117 et le *De profundis* (n° 118), ces trois morceaux doivent évidemment dater de la même période. Le second et le troisième étaient manifestement destinés à faire partie d'une petite *Messe de Requiem ;* et il n'y a pas jusqu'au *Kyrie* initial en *ut majeur* qui, avec la gravité solennelle de son expression, ne puisse avoir été composé pour servir d'entrée à une messe de ce genre. Aussi bien savons-nous que l'un des grands seigneurs qui ont accueilli les Mozart au printemps de 1771, le comte Spaur, a commandé à l'enfant une messe qui, sans aucun doute, devait être destinée à un anniversaire funèbre. Nous croirions volontiers que, dès sa rentrée à Salzbourg, le petit Mozart se sera mis à la préparation de cette messe commandée, sauf pour lui à la laisser ensuite inachevée, et que les trois morceaux n° 119 appartiennent précisément à ces esquisses préparatoires du jeune garçon.

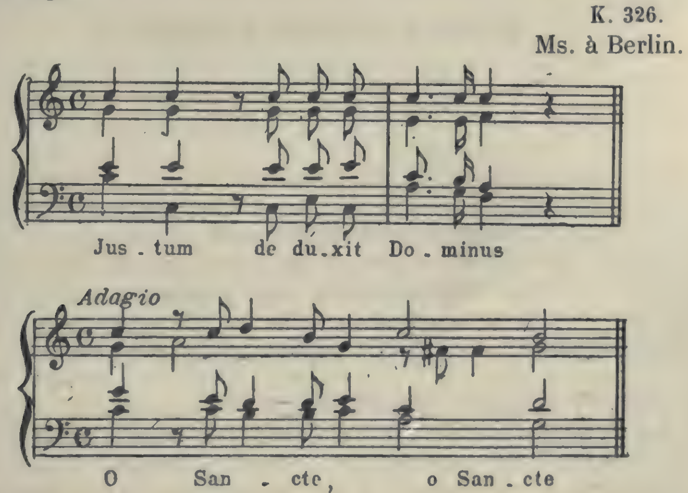
Ce sont, en tout cas, des morceaux extrêmement soignés, et qui, eux aussi, nous montrent à quel point Mozart, en 1771, conservait l'âme pleine des précieuses leçons du P. Martini. Tous les trois sont constamment traités en contrepoint, avec un souci évident de la « vocalité » du chant et de son expression. Dans le *Kyrie*, le *Christe* donne lieu à une phrase nouvelle, suivie d'une reprise variée de la belle phrase mélodique du *Kyrie*, — et sans que Mozart, pour cette fin de morceau, — ait pris la peine d'écrire les paroles du chant. Pareillement, il n'a écrit aucun mot sous les notes du second morceau, destiné à être chanté par trois voix égales de *soprani*. Dans le troisième morceau, quelques mots seulement nous apprennent qu'il s'agit d'un *Lacrimosa*. Mais le plus curieux est de voir avec quelle ardeur inconsciente le génie instru-

mental de Mozart le conduit, de proche en proche, à renforcer l'accompagnement de sa basse chiffrée, encore très sobre dans le *Kyrie*, pour devenir déjà bien plus importante et plus libre dans les deux autres morceaux.

120. — *Salzbourg, entre mars et juillet* 1771.

Deux hymnes en ut, pour quatre voix, avec accompagnement de basse et orgue.

K. 326.
Ms. à Berlin.



I. *Justum deduxit Dominus.*
II. *O sancte, fac nos captare triumphum : adagio et vivace.*

Aucun document ne nous donne la date de ces deux hymnes : mais leur autographe se trouve sur une feuille où, après la fin du second hymne, sont esquissées deux autres compositions évidemment projetées par Mozart à la même époque : un *trio* de violons et basse (ou une sonate d'église) en *ré*, débutant en contrepoint, et un morceau également en *ré* pour 2 hautbois, 2 bassons, 1 violon, 2 altos et basses. Ces esquisses dénotent, chez Mozart, au moment de la rédaction des deux hymnes, à la fois des projets de *divertissements* avec instruments à vent et une préoccupation d'employer le contrepoint dans la musique instrumentale : ce sont deux indications qui, sans être bien concluantes, n'ont rien qui contredise la date que nous supposons. Et cette date nous paraît confirmée, d'un autre côté, par le style des deux hymnes, qui sont proprement des exercices de contrepoint pareils à ceux où se livrait Mozart pendant son premier séjour en Italie, mais avec un caractère d'aisance et d'extension mélodique où nous recommençons déjà à ressentir l'influence de Salzbourg. Le premier hymne, en vérité, relève encore tout à fait de la manière pratiquée par Mozart auprès du P. Mar-

tini ; le contrepoint, très simple, y consiste en imitations sur des sujets variés d'après la suite des paroles : mais le second hymne, *O Sancte*, est d'une allure beaucoup plus mélodique, avec un travail fugué sur l'*Alleluia* qui annonce déjà les grands *Amen* de la messe en *ut mineur* (nº 128), du début de 1772.

Au reste, un témoignage positif confirme notre hypothèse sur la date de ces deux chants : la feuille qui les contient est une feuille oblongue à douze lignes, — format que Mozart n'a guère employé, dans sa jeunesse, que pour les compositions du milieu de 1771 (nos 115-120).

QUATORZIÈME PÉRIODE

LE SECOND VOYAGE D'ITALIE

(13 AOUT — 15 DÉCEMBRE 1771)

Le 13 août 1771, Léopold Mozart et son fils se sont remis en route vers Milan, où le jeune maître avait reçu la commande de composer un ballet chanté pour les fêtes du mariage d'un archiduc, qui devaient avoir lieu dans les derniers jours d'octobre. De nouveau, quelques lettres des deux voyageurs nous renseignent sur les faits matériels de leur vie durant cette période ; et voici, dans ces lettres, tous les passages qui se rapportent, de près ou de loin, à la carrière artistique de Mozart :

Après un assez long séjour à Ala, chez le négociant Piccinni, et quelques jours passés à Vérone, les Mozart arrivent à Milan le 21 août. Le 24, Léopold écrit que le mariage princier doit avoir lieu le 15 octobre, et se plaint de ce que « le poème de la sérénade ne soit pas encore arrivé de Vienne ». Le même jour, Wolfgang, dans un billet à sa sœur, supplie celle-ci de « tenir une promesse qu'elle lui a faite », et il le lui demande en des termes si passionnés que, sans aucun doute, il doit faire allusion à l'objet du violent amour dont nous avons parlé précédemment. Le jeune homme ajoute : « Au-dessus de notre logement, ici, demeure un violoniste, un autre au-dessous, à côté de nous un maître de chant qui donne des leçons, enfin, un hautboïste dans la dernière chambre, en face de nous. Un tel voisinage est très gai pour composer : cela donne des idées ! »

Le 31 août, Léopold écrit : « Enfin le poème est arrivé ! Mais Wolfgang n'a encore rien composé que l'ouverture, consistant en un *allegro* assez long suivi d'un *andante*, lequel, déjà, aura à être dansé, mais par peu de personnes. Après quoi, au lieu du dernier *allegro*, il a fait une sorte de contredanse avec chœurs qui sera à la fois chantée et dansée. Le mois prochain sera bien occupé. Nous allons aller, tout à l'heure, faire visite à M. Hasse, qui vient d'arriver. » Un billet de Wolfgang, à la suite de cette lettre, contient une nouvelle allusion énigmatique à la demoiselle aimée, dont une note de Nissen nous apprend qu'elle était alors sur le point de se marier.

Lettre de Léopold, le 7 septembre : « Nous avons maintenant la tête pleine, car le poème nous est arrivé tard, et a dû encore rester quelques jours entre les mains du poète, pour toute sorte de petits changements. J'espère bien que la pièce réussira : mais notre Wolfgang est surchargé de travail, ayant aussi à composer le ballet qui relie les deux actes ou parties de la sérénade. »

Le 13 septembre, Léopold écrit :

Avec l'aide de Dieu, Wolfgang aura entièrement achevé dans douze jours sa sérénade, qui, d'ailleurs, est plutôt une *action théâtrale* en deux parties. Tous les récitatifs avec ou sans instruments sont déjà prêts, comme aussi tous les cœurs, au nombre de huit, et dont cinq seront à la fois chantés et dansés. Nous avons assisté aujourd'hui à la répétition de la danse, et avons fort admiré le zèle des deux maitres de ballet, Pick et Fabier. La première scène représente Vénus descendant des nuages, accompagnée de Génies et de Grâces. Déjà l'*andante* de la symphonie est dansé par onze femmes. Le dernier *allegro* de la même symphonie est un chœur de trente-deux choristes, et qui sera dansé, en même temps, par seize personnes, hommes et femmes. Il y a ensuite un autre chœur de bergers et bergères, figuré par d'autres personnes. Puis viennent des chœurs de bergers seuls, ténors et basses, et d'autres de bergères, soprani et contralti. Dans les dernières scènes, tout le monde se trouve réuni, Génies, Grâces, bergers et bergères, choristes et danseurs des deux sexes ; et ces derniers dansent encore le dernier chœur. Je ne compte point là-dedans les danseurs solistes qui seront M. Pick et Mme Binetti, M. Fabier et Mlle Blache. Les petits *soli* qui se trouvent parmi les chœurs, tantôt pour deux soprani, tantôt pour alto et soprano, etc., seront également entremêlés de *soli* des danseurs et danseuses.

Les personnages de la cantate sont : *Vénus*, Mme Falchini, *seconda donna ; Ascanio*, signor Manzuoli, *primo uomo ; Silvia*, Mme Girelli, *prima donna ;* le grand prêtre *Aceste*, signor Tibaldi, ténor ; un Faune berger, signor Solzi, *secondo uomo*.

« *N. B.* — Au sujet de Venise, en 1773, j'ai déjà toutes les pièces en main. »

Et, en effet, Nissen reproduit un acte officiel rédigé à Venise, le 17 août 1771, par lequel le directeur de l'Opéra Eroica de Venise, Michel dall' Agata, demande au « signor Amadeo W. Mozart » d'écrire le second opéra du carnaval de 1773, « avec obligation de ne devoir écrire, antérieurement à cette date, pour aucun autre théâtre de la ville ». Le compositeur aura à « se trouver à Venise dès le 30 novembre 1772, pour être prêt à toutes les répétitions », en échange de quoi lui est promise une somme de 70 sequins.

Par le même courrier du 13 septembre, Wolfgang, très enrhumé, écrit à sa sœur : « Dis à Mlle W. de Mœlk que je me réjouis fort à l'idée de retourner à Salzbourg, afin de pouvoir obtenir de nouveau, pour

mes menuets, un cadeau comme celui que j'ai reçu à son concert[1]. »

Lettre de Léopold, le 21 septembre :

C'est aujourd'hui que doit avoir lieu la première répétition avec orchestre de l'opéra de M. Hasse, qui, grâce à Dieu, se porte bien. La semaine prochaine, on répétera la sérénade : lundi, ce sera la première répétition des récitatifs ; les autres jours, on répétera les chœurs. Dès lundi, Wolfgang sera entièrement prêt; Manzuoli vient souvent chez nous, Tibaldi presque tous les jours, vers onze heures, et ils restent à table jusque vers une heure, pendant que Wolfgang continue à composer. Tout le monde est très aimable, et témoigne la plus grande estime pour notre fils. En vérité, nous n'avons pas le moindre souci, car tous sont d'excellents et fameux chanteurs, et des gens intelligents. Cette sérénade est proprement un petit opéra ; l'opéra même de Hasse n'est pas plus long, car il aura à être allongé par les deux grands ballets exécutés après le premier et le deuxième acte, et dont chacun durera trois quarts d'heure.

Il y a deux jours la comédie italienne a dû cesser, afin que l'on puisse avoir le théâtre libre pour les préparatifs de la fête. Les acteurs de cette comédie étaient exceptionnellement bons, surtout dans les pièces de caractère et les tragédies.

A quoi Wolfgang, ajoute : « Je vais bien, mais je ne puis pas écrire beaucoup, parce que les doigts me font mal à force d'écrire de la musique... Il ne manque plus que deux airs à ma sérénade, et tout sera fini. »

Lettre de Léopold, le 28 septembre : « Nos vacances et divertissements ont maintenant commencé. Aujourd'hui a lieu la première répétition des chœurs seuls, et sans les instruments. J'espère que la composition de Wolfgang aura un grand succès : 1° parce que Manzuoli et les autres chanteurs sont ravis de leurs airs ; 2° parce que je connais ce que notre fils a écrit, et que je devine quel effet cela va produire, étant écrit le mieux du monde aussi bien pour les chanteurs que pour l'orchestre. »

Le 5 octobre, Léopold annonce qu'*Ascanio* a été de nouveau, la veille, répété en scène, et le sera encore le mardi suivant. Et sans doute le père doit avoir écrit à sa femme, ce jour-là, bien d'autres choses encore que les deux lignes publiées par Nissen, car son fils déclare, en post-scriptum, que « son papa lui a enlevé de la plume tout ce qu'il avait à écrire, l'ayant déjà écrit lui-même ». Il ajoute : « La signora Gabrielli est ici : nous irons la voir prochainement, afin de connaître ainsi toutes les chanteuses en renom. »

1. Les menuets dont parle ici Mozart, et dont Mlle de Mœlk l'aura sans doute récompensé par un baiser, sont probablement contenus dans une nombreuse série de menuets à danses inédits, composés tout au long de la jeunesse de Mozart, et sur lesquels nous aurons encore à revenir.

Lettre de Léopold, le 12 octobre : « Hier a eu lieu la quatrième répétition de la sérénade. Demain, ce sera la septième du *signor Sassone* (Hasse) ; et lundi, la première épreuve de la sérénade mise en scène. Nous avons à préparer deux partitions, pour l'empereur et pour l'archiduc : on les copie à la hâte, après quoi nous les ferons relier. »

Lettre de Léopold, le 19 octobre : « Avant-hier, le 17, la sérénade a obtenu un succès si merveilleux que l'on doit la rejouer aujourd'hui. L'archiduc vient encore d'en commander deux copies... En un mot, je le regrette fort, mais la sérénade de notre fils a tellement écrasé l'opéra de Hasse que je ne puis te le décrire. »

Du même, le 26 octobre : « Avant-hier, au théâtre, le public a été témoin de la façon dont l'archiduc et sa femme, à force d'applaudissements, ont fait répéter deux airs de la sérénade... Dimanche et lundi, celle-ci sera donnée de nouveau. » Et Wolfgang, dans un post-scriptum tout joyeux, ajoute que, de ces deux airs qui ont été bissés, « l'un est chanté par Manzuoli, et l'autre par la Girelli ». Le post-scriptum de l'enfant contient encore ce détail : « Le baron Dupin vient souvent chez la demoiselle qui joue du piano, ce qui fait que nous avons souvent l'occasion de nous voir. »

Le 2 novembre, dans une longue lettre dont Nissen n'a publié qu'un morceau tout en nous apprenant que les passages supprimés contiennent « une description de toutes les fêtes qui viennent d'avoir lieu », Wolfgang écrit : « Aujourd'hui, au théâtre, c'est le tour de l'opéra de Hasse : mais comme papa ne peut pas sortir, il m'est impossible d'y aller. Heureusement, j'en sais par cœur, à peu près tous les airs ; de sorte que je peux, de ma chambre, les entendre et les voir en pensée. »

Le 9 novembre, Léopold écrit : « Hier, nous avons dîné chez le comte Firmian avec M. Hasse. Celui-ci et notre Wolfgang ont été excellemment récompensés pour leurs compositions : en plus de l'argent qu'ils ont reçu, M. Hasse a obtenu une tabatière, et Wolfgang une montre garnie de diamants. »

Du même, le 16 novembre : « Je me serais déjà remis en route pour Salzbourg : mais l'archiduc désire encore causer avec nous, lorsqu'il reviendra de Varèse... Il est bien vrai que la sérénade a obtenu un succès extraordinaire : mais, avec cela, je doute fort que notre archevêque se souvienne de Wolfgang, lorsqu'une pension se trouvera vacante. »

Le 24 novembre, Léopold rapporte à sa femme que, « ce même jour, ils ont reçu la visite de Mysliweczek, arrivé de la veille, et qui doit écrire le premier opéra de la saison de carnaval ». Et il ajoute : « Hier, nous avons fortement fait de la musique chez M. de Mayer. » Dans son post-scriptum, ce jour-là, Wolfgang, raconte longuement un trait de vanité de Manzuoli, qui vient de quitter Milan par dépit

de n'avoir pas obtenu le supplément d'argent réclamé par lui pour avoir chanté dans la sérénade.

La dernière lettre envoyée de Milan est du 30 novembre. Léopold y écrit : « Diverses circonstances me retiennent encore ici ; et puis, d'ailleurs, voici l'avent, où il n'y a point de musique à faire à la Cour de Salzbourg. »

Enfin deux billets, le premier daté d'Ala, le 8 décembre, l'autre de Brixen, le 11 du même mois, annoncent le prochain retour des voyageurs. De Brixen, Léopold écrit : « Nous ne pouvons arriver que lundi, car le comte Spaur, qui est ici, tient absolument à nous garder quelques jours. »

Rien à extraire, pour cette période, du récit de la sœur. Et rien à tirer, non plus, des lettres du vieux Hasse, qui, le 30 octobre, constate bien « l'insuccès complet » de son opéra, *Ruggiero* ou l'*Eroica Gratitudine*, mais ne fait plus aucune mention du jeune rival dont il est trop certain que la sérénade a vraiment « écrasé » son opéra. Tout au plus convient-il de noter ici le peu de vraisemblance de la tradition suivant laquelle le vieux maître, en entendant *Ascanio in Alba*, se serait écrié : « Ce gamin nous fera tous oublier ! » Et Mozart lui-même, de son côté, a beau nous apprendre « qu'il sait par cœur tous les airs de l'opéra de Hasse » ; nous pouvons être assurés qu'il « savait par cœur » toute œuvre musicale qu'il entendait ; mais l'art vénérable du *Sassone* était, désormais, trop archaïque pour pouvoir exercer sur lui une action bien profonde.

Après cela, les lettres des deux voyageurs, telles que nous venons de les citer, nous renseignent si abondamment sur la vie musicale de Mozart durant cette période, que nous pouvons presque nous passer de toute autre source d'information documentaire, à la condition seulement de confronter ces lettres avec l'œuvre authentique du jeune homme à la même période. S'arrachant brusquement au milieu artistique de Salzbourg, dont il recommençait à subir profondément l'empreinte, Mozart s'est trouvé transporté, à la fois, dans un monde nouveau et parmi des occupations nouvelles : retrouvant tout de suite en Italie non seulement l'atmosphère qu'il y avait respirée l'année précédente, mais encore un travail tout différent de ceux où il avait employé tous les mois passés. Et les lettres de son père nous apprennent, en outre, que ce travail d'*Ascanio* l'a complètement absorbé, dès l'instant de son arrivée à Milan jusqu'aux environs du 1er octobre 1771. Pendant six semaines, le jeune homme a été forcé de renoncer à tout ce qui n'était pas musique d'opéra italien ; entouré de chanteurs et d'instrumentistes locaux, il a forcément perdu contact avec l'art de son pays, et s'est replongé, au moins en grande partie, dans le même état d'esprit où nous l'avons vu, un an auparavant, pendant la composition de son *Mitridate*. Aussi, connaissant déjà l'étonnante mobilité de son génie, n'avons-

nous pas de peine à comprendre le changement qui va se manifester à nous dans les œuvres instrumentales composées par lui à Milan après la terminaison de sa sérénade. L'effort que lui a demandé ce petit opéra n'a pu manquer de produire sur lui une sorte de réacclimatation italienne, un retour à ses dispositions de 1770. Comparées notamment à sa dernière symphonie de Salzbourg, son ouverture d'*Ascanio*, ses deux symphonies et son *concerto* milanais nous frappent tout de suite par la disparition de cette tendance à l'approfondissement musical que nous avons signalée chez lui pendant la période précédente. Et cependant, un esprit nouveau nous y apparaît confusément, qui déjà nous prépare à l'intelligence de la grande période symphonique de 1772. Mais, d'abord, il faut que nous définissions en quelques mots les résultats qui vont se dégager pour nous de l'analyse de sa sérénade.

Nous avons dit que celle-ci était surtout une façon d'opéra ; et le fait est que ses airs s'apparentent encore de très près à ceux de *Mitridate*, avec la même coupe un peu « modernisée », le même caractère « vocal », — peut-être pourtant déjà moins sensible, — la même allure brillante et souvent superficielle. Mais en même temps qu'un petit opéra, *Ascanio* était aussi une manière de ballet : et ce genre du ballet, c'est-à-dire de la traduction instrumentale d'une action dramatique, répondait si directement au génie personnel de Mozart, — comme le prouve déjà, dans *Ascanio*, la préférence marquée du jeune maître pour cette partie de son œuvre, — que la composition de la sérénade, au lieu de ramener pleinement celui-ci dans les voies de la musique d'opéra, a surtout contribué à stimuler en lui le goût d'une musique instrumentale moins poussée et profonde que celle de ses œuvres salzbourgeoises, mais toute légère et piquante sous son style italien. De telle sorte que, déjà durant cette période, comme plus tard durant la composition de *Lucio Silla*, c'est bien encore de l'esprit italien que s'est nourri le jeune homme, mais en recherchant désormais cet esprit plutôt dans la musique instrumentale que dans celle de l'*opera seria*. Et nous allons voir, en effet, que les symphonies et le concerto milanais de 1771, sans avoir la haute valeur artistique des symphonies précédentes, attestent cependant un vif désir de beauté instrumentale, et un désir qui n'aura plus ensuite qu'à subir de nouveau le contact du génie allemand pour donner naissance à une floraison merveilleuse de grâce, d'élégance, et de sensualité symphoniques.

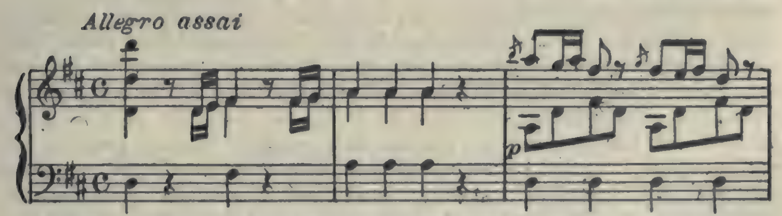
Et ce n'est pas tout. Il faut noter encore l'heureux hasard qui, durant cette période, a mis le jeune homme en rapports avec le seul grand et vrai poète qu'il aura l'occasion de connaître durant sa vie. Nous savons, par les lettres du père, que plusieurs fois des retards se sont produits dans la composition d'*Ascanio*, par suite de corrections apportées dans le poème de la sérénade ; et cela

signifie que, certainement, les Mozart ont dû entretenir des relations avec l'auteur de ce poème, qui se trouvait être l'un des plus grands et délicieux lyriques de toute la littérature italienne. Non seulement le commerce de l'abbé Parini ne peut manquer d'avoir exercé une action bienfaisante sur le goût et l'intelligence artistique du jeune Mozart : mais il n'est pas impossible d'admettre qu'une action plus directe et plus intime soit venue, au jeune homme, de l'œuvre et de la personne d'un poète qui, avec son mélange de pureté classique et d'aspiration romantique, était lui-même quelque chose comme le Mozart de la littérature de son temps et de son pays. Ajoutons à cette influence celle des angoisses amoureuses que nous laissent entrevoir les billets de Mozart : simultanément l'esprit et le cœur de celui-ci se sont alors ouverts à des horizons noûveaux, et le poète qui était en lui a décidément achevé de parvenir à la pleine conscience de soi[1]. Jugée en elle-même, — malgré la grâce légère des ballets chantés d'*Ascanio*, — l'œuvre de Mozart durant cette période n'a rien à nous offrir de bien remarquable : mais à peine le jeune homme aura-t-il remis le pied sur le sol de Salzbourg qu'aussitôt un Mozart imprévu et prodigieux se révélera à nous, un musicien poète qui, d'emblée, créera des chefs-d'œuvre immortels.

121. — *Milan, entre le* 21 *et le* 31 *août* 1771.

Symphonie (ouverture) **en ré de la sérénade, Ascanio in Alba**, pour deux violons, alto, deux flûtes, deux hautbois, deux cors, violoncelle et basse, trompettes et timbales.

K. 111.
Ms. à Berlin.



Allegro assai. — *Andante grazioso* (*en sol*). — *Allegro* (*avec un chœur*).

Un fragment de lettre de Léopold Mozart, cité plus haut, nous donne exactement la date de composition de cette ouverture. Le 31 août, quinze jours après l'arrivée à Milan, Léopold écrit : « Enfin le poème de la sérénade nous est parvenu ! Mais Wolfgang n'a encore rien com-

1. Il faudrait joindre encore, à cette influence de Parini, celle qu'ont sûrement exercée, à Milan, sur la formation intellectuelle et artistique de Mozart, ces « excellentes » représentations de comédie italienne où Léopold Mozart nous apprend que son fils et lui se sont fait une joie d'assister.

posé que l'ouverture, consistant en un *allegro* assez long suivi d'un *andante*, lequel, déjà, aura à être dansé, mais par peu de personnes. Après quoi, au lieu du dernier *allegro*, il a fait une sorte de contredanse avec chœur qui sera, à la fois, chantée et dansée. » C'est donc dès le lendemain de sa rentrée en Italie, et avant de se mettre à composer la partition de sa sérénade, que Mozart s'est mis à en écrire l'ouverture ; et sans doute même il aura commencé celle-ci avant d'avoir connu le poème d'*Ascanio*, puisque ce poème « n'était pas encore arrivé de Vienne » à la date du 24 août, et que nous voyons que l'ouverture est terminée moins d'une semaine après. Aussi ne faut-il pas songer à chercher, au moins dans le premier *allegro* de cette ouverture, une signification se rapportant de près à celle de la pièce qui va suivre. Et cependant Mozart a dû, même avant d'écrire son premier *allegro*, connaître jusqu'à un certain point le sujet et le caractère général d'*Ascanio*, si nous en jugeons par l'allure brillante et légère de ce premier morceau, en comparaison du grand style tragique du premier *allegro* de l'ouverture de *Mitridate ;* sans compter que, pour l'*andante* et le finale avec chœurs, l'adaptation de la musique au sujet de la pièce nous apparaît déjà avec une évidence parfaite.

Mais si le caractère expressif du premier *allegro* diffère de ce que nous a fait voir l'ouverture de *Mitridate*, sa forme musicale, au contraire, s'en rapproche à tel point que l'on pourrait croire les deux morceaux composés durant la même période, sans que le second porte la moindre trace du travail de « germanisation » qui s'est accompli chez Mozart durant l'intervalle. C'est comme si le jeune homme, entre son opéra de 1770 et sa sérénade de 1771, n'avait pas subi, à Salzbourg, cette influence du génie allemand qui, de mois en mois, l'avait conduit à transformer sa conception du style symphonique. Au lieu des grandes idées élaborées et reliées l'une à l'autre que nous a manifestées, par exemple, la symphonie salzbourgeoise de juillet 1771, nous voici ramenés à une nombreuse série de petites idées juxtaposées, avec à peine quelques mesures de transition remplaçant les *développements* de la période précédente. Et non seulement ces idées, très simples et très nettes, ont de nouveau un cachet purement italien : leur instrumentation, elle aussi, se trouve pleinement revenue au style des symphonies italiennes de 1770. De nouveau, sauf quelques marches de basse, les deux violons se partagent tout le gros du travail musical, les altos recommencent à suivre les basses, et les instruments à vent, bien qu'ils restent constamment occupés, n'ont de nouveau qu'un rôle accessoire et impersonnel, trop heureux de pouvoir, çà et là, se charger d'une brève ritournelle rattachant deux idées. Ainsi le *maestro* italien de l'année précédente semble n'avoir pas changé, malgré ses cinq mois de séjour en Allemagne : tant la chaude atmosphère italienne l'a, tout de suite, reconquis et enivré ! Telle est, du moins, l'impression que nous donne l'apparence extérieure de cette ouverture d'*Ascanio :* mais quand ensuite nous pénétrons en elle, et que nous nous sentons, à notre tour, comme éblouis et grisés du charme sensuel de cette musique, merveilleusement lumineuse et limpide dans sa grâce juvénile, nous comprenons alors que ces mois de solide travail allemand n'ont pas été vains, et qu'au service de l'idéal italien

Mozart apporte, désormais, un esprit plus ouvert et une main plus sûre que pendant qu'il appartenait corps et âme au style des symphonistes italiens de son temps.

Le premier *allegro* est fait de la juxtaposition de cinq idées, dont la dernière, seule, forme proprement un second sujet, étant suivie elle-même d'une longue ritournelle où les basses se livrent à un travail très fourni, sous des *trémolos* de violons. La troisième idée, avec son rythme syncopé, a pareillement l'allure d'une grande ritournelle, aboutissant à un effet harmonique déjà tout « mozartien », et d'ailleurs nouveau dans l'œuvre du maître. En guise de *développement*, une transition rapide et insignifiante : après quoi la rentrée s'effectue, à peine un peu variée d'une modulation mineure, et sensiblement abrégée par la suppression de la deuxième idée. Notons enfin, aux quatre dernières mesures, une *coda* répétant le rythme du premier sujet : ce rappel des premières notes d'un morceau à la fin de celui-ci sera désormais l'un des procédés les plus fréquents de la musique de Mozart, sauf à revêtir plus tard une extrême variété de formes, mais toujours résultant du même besoin profond d'unité artistique.

L'*andante*, très court, et déjà conçu comme une véritable figure de ballet, est fait de deux sujets dont l'un se répète quatre fois, tandis que l'autre nous est exposé dans l'intervalle des deux premières et des deux dernières répétitions du premier, un peu à la façon d'un trio de menuet ou d'un *développement* nouveau à l'italienne. Et ces deux idées, très simples et chantantes, énoncées par les violons que doublent délicieusement les flûtes et les hautbois, sauf même pour ces derniers à exécuter une petite ritournelle indépendante, ont une douceur si exquise, dans leur rythme balancé, que c'est comme si tout l'esprit de l'adorable pastorale mythologique de Parini s'y trouvait déjà résumé.

Quant à l'*allegro* final, celui-là n'est déjà plus que l'accompagnement d'un chœur ; et il est curieux de constater la liberté qu'y prennent, tout d'un coup, les instruments à vent, tandis que les violons sont chargés d'une nombreuse série de gammes ayant un caractère d'accompagnement théâtral. Comme l'*andante*, ce finale est fait de deux sujets, dont le second n'est exposé qu'une fois, tandis que le premier revient encore après l'autre, pour être suivi à son tour d'une longue *coda*.

122. — *Milan du 1er au 30 septembre* 1771.

Ascanio in Alba, Festa teatrale en deux parties, pour quatre soprani, un ténor, et chœurs, avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux bassons, deux flûtes, deux cors, deux serpentins, basse, deux trombones et timbales. — (Poème de J. Parini).

K. 111.
Ms. à Berlin.

Ouverture en ré : allegro assai (voir le n° 121).

Première partie. — I. Ballet : *andante grazioso* (*en sol*). — II. Chœur de Génies et de Grâces en *ré : allegro : Di te piu amabile*. — III. Air de Vénus (soprano) en *sol : allegro : L'ombra de rami tuoi*. — IV. Chœur de Génies et de Grâces en *ré :*

allegro : Di te piu amabile. — V. Récitatif et air d'Ascanio (soprano). Récitatif : *Perchè tacer.* Air en *si bémol : Cara, lontano ancora : allegro.* — VI. Chœur de bergers en *sol : Venga, venga.* — VII. Reprise du chœur n° 6. — VIII. Air du Faune (soprano) en *la : Se il labbro : tempo grazioso.* — IX. Chœur de bergers et bergères en *la : Hai di Diana il core : allegro comodo.* — X et XI. Reprise du chœur n° 6. — XII. Air d'Aceste (ténor) en *si bémol : Per la gioja : allegro aperto.* XIII. Cavatine de Silvia (soprano) en *mi bémol : Si, si, si, ma d'un altro.* — XIV. Air de Silvia en *ut : Come e felice : allegro.* — XV. Reprise du chœur n° 6. — XVI. Air d'Ascanio en *ré : Ah, di si nobil alma : adagio* et *allegro.* — XVII. Air de Vénus en *la : Al chiaror : allegro.* — XVIII. Reprise du chœur n° 6.

Seconde partie. — XIX. Air de Silvia en *sol : Spiega il desio : allegro.* — XX. Chœur de bergères en *ut : Gia l'ore senvolano,* et récitatif d'Ascanio et Silvia : *Numi? che fo.* — XXI. Air du Faune en *si bémol : Dal tuo gentil : allegro moderato* et *andante ma adagio* en *mi bémol.* — XXII. Air d'Ascanio en *mi : Al mio ben. Un poco adagio* et *allegro.* — XXIII. Récitatif et air de Silvia. Récitatif : *Ferma, aspetta.* Air en *mi bémol : Infelici affetti. Un poco adagio* et *allegro.* — XXIV. Chœur de bergères en *si bémol : Che strano evento.* — XXV. Air d'Ascanio en *fa : Torna mio bene : andante grazioso.* — XXVI. — Reprise du chœur n° 6. — XXVII. Air d'Aceste en *la : Sento che il cor allegro.* — XXVIII. XXIX et XXX. Chœurs de bergers, nymphes, et bergères en *ut : Scendi celeste Venere.* — XXXI. Trio de Silvia, Ascanio et Aceste en *si bémol : Ah caro sposo : andante.* — XXXII. Reprise abrégée du trio n° 31 : *Che bel piacere io sento.* — XXXIII. Chœur final en *ré : Alma Dea : allegro molto.*

On a vu déjà que cette sérénade a été composée par Mozart à Milan pour les fêtes du mariage d'un fils de Marie-Thérèse, l'archiduc Ferdinand, avec la princesse Marie-Béatrice de Modène. Elle a été représentée la première fois le 17 octobre 1771.

La sérénade, comme genre musical, avait la même origine que l'opéra bouffe, elle avait été d'abord destinée à servir d'intermède pendant les deux entr'actes de l'*opera seria.* Aussi avait-elle gardé, comme l'opéra bouffe, cette règle fondamentale : que tous les morceaux devaient y être plus courts et plus rapides que dans l'*opera seria.* Par contre, au lieu du caractère comique des morceaux de l'opéra bouffe, ceux de la sérénade devaient avoir un caractère tout concertant, sans aucun éclat de passion, et volontiers avec une couleur pastorale. La sérénade devait être quelque chose d'équivalent à nos ballets modernes, avec cette différence que le rôle actuel des instruments dans le ballet y était surtout tenu par les voix.

A ces règles du genre le petit Mozart s'est soumis avec sa docilité habituelle. Son *Ascanio,* suivant la formule, est entremêlé, à doses presque égales, de petits chœurs et d'airs, dont ni les uns ni les autres ne visent absolument à rien qu'à charmer les oreilles[1].

1. Résumons en deux mots l'action de la Sérénade :

Vénus descend du ciel avec son petit-fils Ascanio, et lui annonce qu'elle va lui donner pour femme la belle Silvia, issue de la race d'Hercule. De son côté, Silvia raconte au prêtre Aceste qu'elle a vu en rêve un beau jeune homme qui doit devenir son mari. Mais Ascanio, sur le conseil de Vénus, décide de cacher d'abord sa vraie qualité, afin d'éprouver le cœur de Silvia ; et celle-ci, en l'apercevant, hésite à reconnaître en lui le héros attendu. Enfin, après d'autres épreuves qui ne laissent pas d'affliger les deux jeunes gens, la reconnaissance a lieu, et Vénus, dans le *trio* final, enseigne au couple princier les devoirs qu'il aura à remplir envers ses nouveaux sujets.

Pour la plupart de ses airs, Mozart a adopté la coupe habituelle des airs de sérénade, qui peut être résumée ainsi : une première strophe, assez longue, et généralement formée de deux sujets juxtaposés ; une seconde strophe plus courte, avec un caractère plus déclamatif, et une reprise plus ou moins variée de la première strophe ; c'est comme si, pour abréger un air d'*opera seria*, on intercalait la seconde partie de l'air entre les deux parties de la première, de façon à n'avoir plus besoin du *da capo*. Cette coupe, — qui était d'ailleurs, comme nous l'avons vu dans *Mitridate*, celle des « petits airs », de l'*opera seria*, — se trouve employée dans onze airs d'*Ascanio*, les nos 3, 5, 12, 14, 17, 21, 23, 25, 27, 8 et 16 : dans le no 8 la première strophe n'a qu'un seul sujet ; dans le no 16, les deux sujets sont dans des mouvements différents. Par exception, un air de Silvia (no 19) a la forme du grand air d'*opera seria* avec *demi da capo*. Le no 13 est une *cavatine*, c'est-à-dire une sorte de *lied* à deux couplets, dont le second, un peu varié, commence déjà à la tonique, ainsi que cela aura toujours lieu désormais chez Mozart. Enfin l'air d'*Ascanio* no 22, en *mi majeur*, est d'une coupe libre, dont Mozart faisait volontiers usage pour de petits airs du même ton : il est fait de quatre strophes alternées, la première *adagio*, la seconde *allegro*, la troisième *adagio*, mais en mineur, et ne rappelant la première que par son accompagnement; la quatrième *allegro*, en majeur, étant une reprise variée de la seconde.

Dans tous ces airs, l'accompagnement garde encore une certaine réserve, mais déjà moins accentuée que dans *Mitridate* et même que dans la *Betulia liberata*. Aucune trace de caractérisation des personnages ; la déclamation des paroles toujours très juste, et les nuances de l'expression suffisamment variées, mais sans aucun effort trop marqué à adapter la ligne musicale au sentiment précis qu'indiquent les paroles. En somme, l'ensemble de ces petits airs est fort agréable, à défaut d'une réelle originalité ; et l'on y sent bien que Mozart garde encore son contact avec la musique vocale italienne.

Mais le grand charme de la sérénade lui vient de ses chœurs. Ceux-ci se répartissent en grands chœurs d'un style homophone, très brillants et parfaitement écrits pour les voix, et en une série de petits chœurs de bergers ou de bergères, souvent accompagnés par les seuls instruments à vent, et tout remplis d'imitations très simples mais très ingénieuses et gracieuses, variant à merveille leur rythme de danse à trois temps. De même encore le trio no 31, après une première partie où les voix chantent séparément, devient un petit ensemble d'une grâce exquise, avec de légères cadences se répondant d'une voix à l'autre. Toute cette partie chorale d'*Ascanio* paraît avoir été écrite par Mozart avec beaucoup plus de plaisir et d'entrain que la partie proprement théâtrale. Quant aux récitatifs accompagnés, ils sont en général assez insignifiants. Le plus important est celui du no 20, où, comme dans le récitatif de concert no 84 une même figure revient plusieurs fois, dans l'accompagnement, avec des modulations expressives, et où, toujours comme dans le no 84, les instruments à vent ont un rôle très fourni. Mais, là encore, l'intérêt musical et dramatique est loin d'égaler celui de certains récitatifs de *Mitridate*. En revanche, Mozart a intercalé entre les deux chants de l'air no 21, que le Faune répète tout

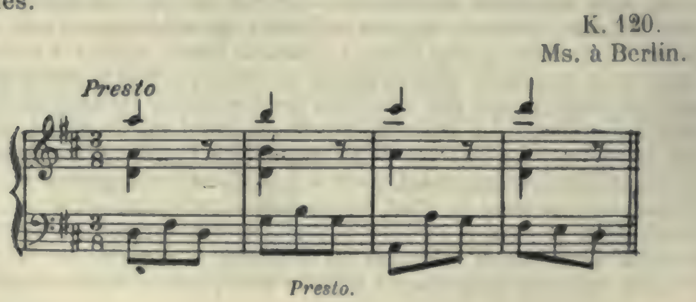
entier une seconde fois, une sorte de petite cantilène récitative, en *mi bémol, Se mai divieni amante*, dont l'expression à la fois tendre et plaintive, sous une légère figure d'accompagnement, évoque déjà certains passages analogues de *Cosi fan tutte* et de la *Flûte enchantée*.

On a vu, dans un passage des lettres de Léopold Mozart, que le projet primitif de la représentation d'*Ascanio* comportait la composition « d'un ballet qui devait relier l'un à l'autre les deux actes de la sérénade ». Nous ignorons malheureusement quelle suite à été donnée à ce projet : car la partition autographe d'*Ascanio* n'offre aucune trace d'un ballet intercalé entre les deux actes; et Léopold Mozart, dans ses lettres suivantes, ne fait plus aucune mention du ballet susdit. Peut-être aura-t-on pensé, en fin de compte, que les nombreuses danses de la sérénade suffisaient pour occuper le personnel du corps de ballet et pour satisfaire la curiosité du public. Toujours est-il que nous ne connaissons aucune partition de Mozart qui corresponde à ce ballet intercalé : mais le Mozarteum de Salzbourg conserve une longue esquisse d'un ballet de trente-deux figures intitulé : *Le Gelosie del Seraglio*, (K. Anh. 109), qui, à en juger par l'écriture, date sûrement de la jeunesse de Mozart. Pour les deux premières figures, cette esquisse est écrite sur deux lignes, dans le genre d'une partition de piano; au delà, Mozart ne note plus que la ligne du violon, avec, çà et là, une indication des instruments à vent. En outre, cette esquisse porte, au début de chaque figure, les noms des danseurs à qui Mozart la destine : « Pick, Casani, Salomoni, la Binetti et la Morelli. » Or, cette esquisse ne peut avoir eu d'autre objet que de servir pour le ballet intercalé dans *Ascanio* : car le célèbre ballet de Noverre n'a qu'un seul acte, et, donc, sa représentation ne peut avoir été projetée que pour accompagner une œuvre dramatique donnant lieu à un seul entr'acte, ce qui exclut l'hypothèse d'un ballet composé pour *Mitridate* ou pour *Lucio Silla*. Aussi ne saurait-on trop souhaiter qu'une prochaine publication du travail considérable de Mozart vienne compléter notre connaissance de cette légère et charmante partition d'*Ascanio*.

123. — *Milan, octobre ou novembre* 1771.

Final en ré de l'ouverture d'Ascanio in Alba, pour deux violons, alto, deux flûtes, deux hautbois, deux cors, basse, trompettes et timbales.

K. 120.
Ms. à Berlin.



Presto.

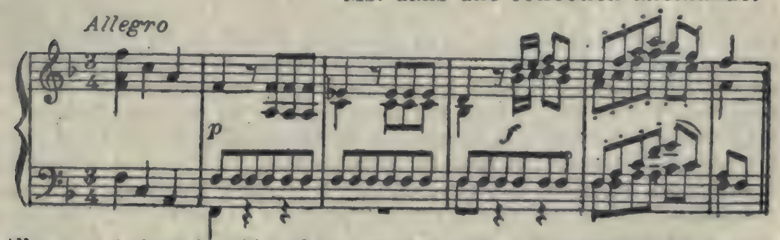
La date ni la destination de ce morceau ne nous sont connus avec certitude : mais l'identité absolue du papier et de l'écriture du morceau avec ceux de l'ouverture d'*Ascanio*, l'emploi d'une instrumentation toute pareille (avec les mêmes *trombe lunghe in D*) prouvent de la façon la plus sûre que nous avons là le premier des *finales* composés par Mozart, durant toute sa jeunesse, pour transformer en *symphonies* celles de ses *ouvertures* qui n'ont pas les trois morceaux réglementaires. Ayant à faire exécuter des symphonies chez le comte Firmian et dans d'autres maisons milanaises, le jeune maître s'est avisé de produire, sous cette forme nouvelle, l'introduction de sa sérénade, où l'on se rappelle que le finale était remplacé par un chœur. Et quant à la date précise de la composition du finale, nous pouvons la mettre au plus près du 2 novembre 1771, en raison de l'extrême ressemblance de tous les rythmes de ce finale avec ceux de la symphonie n° 124, composée à cette date.

Le finale a la coupe d'un petit morceau de sonate, mais bien plus encore sa forme fait penser à la conclusion d'une scène dramatique. Non seulement, en effet, tout le morceau se suit sans aucune reprise, avec trois petits sujets séparés, à l'italienne, et quelques mesures de transition en guise de *développement :* mais, dans la rentrée, le retour un peu varié du premier sujet aboutit, sans trace des deux autres sujets, à une très longue *coda* nouvelle, pompeuse et brillante comme une cadence d'opéra. Le morceau paraît d'ailleurs avoir été écrit très vite, et offre à un très haut point l'allure d'un finale d'ouverture italienne. Les instruments à vent n'y font que doubler le quatuor, les deux violons sont chargés de tout le gros du tissu musical, et souvent même travaillent à découvert ; mais on sent déjà une tendance à apparenter les sujets ; et les idées mélodiques, en contraste avec l'insignifiance cursive des motifs rythmiques, ont une élégance et une grâce sensuelles des plus remarquables.

124. — *Milan, 2 novembre* 1771.

Symphonie en fa, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, violoncelle et basse.

K. 112.
Ms. dans une collection allemande.



Allegro. — Andante (en si bémol, pour quatuor seul). — Menuetto et trio (en ut). — Molto allegro.

L'autographe de cette symphonie nous apprend la date de sa compo-

sition. Mozart l'aura sans doute écrite pour une séance chez le comte Firmian, où il l'aura fait exécuter en même temps que l'ouverture de son *Ascanio* complétée du finale n° 123.

Nous avons dit déjà, dans l'introduction de la présente période, la différence profonde qui apparaît aussitôt entre cette symphonie italienne et les œuvres salzbourgeoises de la période précédente. Il semblerait, au premier abord, que Mozart ne soit pas retourné en Allemagne depuis l'année précédente, et n'ait jamais cessé de suivre la voie où nous l'avons vu engagé pendant ses premiers séjours à Milan et à Rome. De nouveau, les répétitions de phrases deviennent presque constantes, les deux violons se détachent éminemment du reste de l'orchestre, les instruments à vent, très occupés, se bornent à doubler les cordes ; de nouveau les sujets sont nettement séparés, chacun accompagné de sa ritournelle ; et, par-dessous tout cela, l'allure brillante et facile des morceaux et leur expression, plus gracieuse que profonde, nous montrent Mozart reconquis par ce goût italien qui l'a séduit et accaparé l'année précédente. Peut-être même l'influence italienne va-t-elle, cette fois, jusqu'à faire disparaître du cœur de Mozart ce goût passionné pour le contrepoint qui, né à Bologne sous l'action du P. Martini, n'en était pas moins tout à fait contraire au goût nouveau du public milanais.

Mais s'il est trop vrai que cette influence italienne règne de nouveau pleinement chez Mozart, la manière dont elle est subie désormais n'est plus ce qu'elle était en 1770. Comme nous l'avons dit plus haut, le jeune homme n'en est plus à concentrer toute son attention sur la musique de l'opéra italien ; et c'est aux œuvres instrumentales des maîtres de l'Italie de son temps que va désormais sa curiosité. Nous sentons, d'un bout à l'autre de la symphonie, une préoccupation de l'effet proprement « symphonique » qui, déjà, fait ressembler les divers morceaux bien plutôt aux symphonies salzbourgeoises de 1771 qu'aux symphonies écrites naguère à Milan et à Rome. L'invention des idées et leur mise au point, la répartition du rôle des instruments, l'emploi même des instruments à vent, pour médiocre qu'il soit, tout cela dénote non seulement un progrès considérable dans l'expérience du jeune homme, mais encore un souci beaucoup plus marqué du langage propre à la musique orchestrale. Et nous devons ajouter que sans cesse, au cours des morceaux, de menus détails viennent nous rappeler que les précieuses leçons du récent séjour à Salzbourg sont loin d'être aussi oubliées qu'on pourrait d'abord le supposer. Par exemple, Mozart ne se contente plus, comme naguère en Italie, d'un rapide passage nouveau pour tenir lieu du *développement* : et nous le voyons ici, au moins dans le premier morceau, tâcher déjà à unir son *développement* au reste de l'*allegro* en lui donnant pour thème la ritournelle qui terminait le second sujet avant les barres de reprise ; et nous le voyons aussi, d'autre part, s'ingénier à varier ses reprises, non pas, comme il faisait à Salzbourg, par une extension ou un remaniement considérables de l'un des sujets, mais par une série continue de petites modifications expressives, souvent à peine sensibles, et qui cependant nous montrent toujours un louable désir de renouveler l'agrément de l'oreille. En un mot, cette symphonie a beau être d'une portée et d'une intention manifestement inférieures

à celles des symphonies allemandes qui l'ont précédée : courante et facile, sans doute improvisée, elle a, dans son genre, une perfection musicale qui ne permet point de la classer à côté des œuvres encore toutes juvéniles de 1770.

Les répétitions constantes des phrases, le rôle subordonné des basses, qui commençaient à s'émanciper hardiment dans les symphonies précédentes, l'insignifiance relative des parties d'instruments à vent, tous ces signes du retour de Mozart au style italien nous frappent dès le premier morceau : mais nous y sommes frappés aussi du caractère plus ample de l'idée mélodique, et du plus de soin apporté à son traitement. C'est ainsi que ce morceau ne comporte plus, en réalité, que deux sujets, mais dont chacun est suivi d'une longue ritournelle ; et la ritournelle du second n'est pas seulement d'une grâce sensuelle tout originale, c'est d'elle encore que Mozart va tirer son *développement*, sûivant un procédé italien qui sans doute l'aura amusé à rencontrer chez un des maîtres du temps, car nous allons le voir y recourant de nouveau dans d'autres œuvres de la même période. Ce *développement*, très court, commence d'ailleurs encore par une entrée en imitations, dernier souvenir des deux années passées à l'étude du contrepoint. Et nous avons dit déjà comment, dans la reprise, Mozart s'attache à varier l'agrément de sa musique par toute sorte de petites modifications pratiquées çà et là.

L'aimable *andante*, écrit de nouveau pour les cordes seules, a tout à fait l'allure d'une cavatine d'opéra, avec un unique sujet sur lequel est fait encore le *développement*, en guise de petit couplet intermédiaire. Dans la reprise, toujours le même procédé de menus changements expressifs, relevé ici de l'addition de deux mesures nouvelles.

A propos du menuet suivant, nous devons d'abord signaler la réapparition du menuet jusque dans une symphonie italienne, de même que nous aurions dû signaler, dans les deux morceaux précédents, l'emploi de barres de reprise, abandonné dans les symphonies italiennes de 1770. A noter encore le rythme syncopé de la première partie du menuet, et surtout l'innovation, très importante pour plus tard, qui consiste à ne reprendre que la seconde moitié de la première partie du menuet pour terminer la seconde. Jusqu'ici, nous avons vu Mozart partagé entre deux méthodes, qu'on pourrait appeler la *viennoise* et l'*italienne*. Ou bien il répétait intégralement la première partie de son menuet après la seconde ou bien il donnait à cette seconde partie une allure toute nouvelle, sans y rien rappeler de la première. Mais ici, pour la première fois d'une façon formelle, il s'avise d'un troisième parti, qui désormais lui deviendra de plus en plus familier. Pour relier l'une à l'autre les deux parties du menuet, il ramène, vers le milieu de la seconde, la dernière moitié de la partie précédente, faisant ainsi des deux parties comme deux strophes différentes terminées par le même refrain.

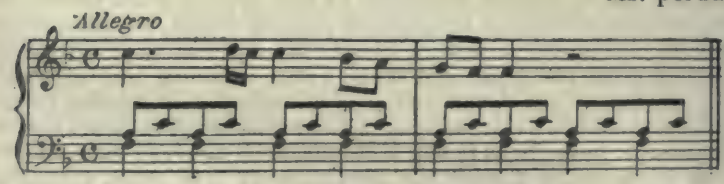
Quant au finale, c'est un petit *rondo* où Mozart, sans doute par l'effet d'une improvisation hâtive, revient à la vieille coupe du *rondeau* de Chrétien Bach, avec un grand trio mineur suivi d'une reprise de la première partie. Le thème principal, comme nous l'avons dit déjà, est d'un rythme tout pareil à celui du finale écrit pour l'ouverture d'*Ascanio* n° 123 ; et il convient encore de relever dans ce finale, l'emploi à découvert des

hautbois pour de petites ritournelles, tout à fait comme dans une autre symphonie en *fa* que nous allons étudier tout à l'heure.

125. — *Milan, entre août et décembre* 1771.

Symphonie en fa, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, violoncelle et basse.

K. 98.
Ms. perdu.



Allegro. — Andante (en si bémol). — Menuetto et trio. — Presto.

Non seulement nous ignorons la date précise de la composition de cette symphonie, dont le manuscrit est perdu ; on a même douté qu'elle fût de Mozart. En réalité, toute sa musique atteste infailliblement la main et l'esprit de Mozart, et c'est sans la moindre hésitation qne nous l'accueillons ici : mais la date de sa composition serait assez difficile à établir exactement si nous ne trouvions, dans la plupart des morceaux, un certain nombre de particularités absolument semblables à celles que nous venons de signaler dans l'ouverture d'*Ascanio* et surtout dans la symphonie milanaise n° 124. Répétition incessante des phrases, médiocrité du rôle des basses, et limitation du rôle libre des hautbois à de petites ritournelles, longues cadences après les sujets, accompagnements continus des seconds violons sous le chant des premiers, sauf le cas fréquent où les deux violons vont à l'unisson ; tout celà et d'autres détails encore indiquent, très vraisemblablement, une origine italienne : et, en outre, voici une série de points sur lesquels une ressemblance frappante nous apparaît entre cette symphonie et les trois grandes œuvres instrumentales composées sûrement à Milan pendant l'automne de 1771 (c'est-à-dire l'ouverture d'*Ascanio*, la symphonie n° 124 et le concerto n° 126) : 1° le *développement* du premier morceau, absolument comme dans celui de la symphonie 124 est fait sur la ritournelle qui précède les deux barres ; 2° les reprises, dans les trois morceaux principaux, sont variées par une foule de petits changements à peine sensibles, mais répartis sur toute l'étendue desdites reprises, procédé que nous avons signalé dans la symphonie n° 124, et qui va nous apparaître de nouveau dans le concerto n° 126 ; 3° le menuet nous offre un rythme syncopé pareil à celui du menuet de la symphonie précédente, et les instruments à vent y sont plus occupés que dans les autres morceaux, ce qui est également le cas pour le menuet du n° 124 ; 4° enfin des pauses et points d'orgue, dans les divers morceaux du n° 125, rappellent des arrêts analogues dans les trois autres œuvres susdites de la même période. Sans compter une allure générale que nous ne saurions définir, mais qui saisit le lecteur

dès le premier abord, et achève de rendre manifeste la parenté de la symphonie présente avec les œuvres que nous venons de citer. Mais, avec cela, il faut bien reconnaître que le n° 125 nous offre une ou deux autres particularités qui ne se retrouvent pas dans les œuvres en question, et qui semblent révéler plus directement l'influence allemande de Joseph Haydn. C'est ainsi que, par exemple, le *trio* du menuet est dans le même ton que ce dit menuet; et le *presto* final, avec son rythme continu de triolets, évoque irrésistiblement le souvenir de plusieurs finales de Joseph Haydn, dont l'un terminant une symphonie en *ut*, (n° 41), qui doit avoir été écrit précisément en 1770 ou 1771. De même encore Mozart, dans son menuet, va reprendre toute la première partie après la seconde, et puis ne fera plus de reprise dans le trio, suivant une coupe toujours employée par lui dans ses symphonies salzbourgeoises de 1771, tandis que ses menuets milanais nous le montrent ne reprenant plus que la seconde moitié de la première partie. D'où nous serions tentés de conclure que cette symphonie a encore été conçue plutôt à Salzbourg, vers juillet ou août 1771, puisque nous avons vu que, en juillet de cette année, l'œuvre de Joseph Haydn a exercé sur le jeune Mozart une influence dont la trace ne reparaîtra plus désormais que vers le milieu de l'année suivante; et que, à Milan, Mozart s'est hâté de mettre sur pied l'œuvre ainsi ébauchée avant son départ, après quoi il a composé, avec déjà un esprit italien tout dégagé du souvenir de Joseph Haydn, la symphonie n° 124. Mais ce que l'on peut affirmer à coup sûr, c'est que le n° 125 n'a pu être écrit qu'à Milan, et durant l'automne de 1771 — sauf peut-être à avoir été laissé inachevé, et simplement noté dans ses lignes principales : car l'absence du manuscrit ne nous permet pas de savoir si tout le travail de la mise au point est de la main de Mozart.

Le premier morceau est fait de deux petits sujets dont chacun, après s'être répété deux fois, est suivi d'une longue ritournelle, comme dans le n° 124 : mais, ici, chose curieuse, c'est la même ritournelle en triolets qui sert pour les deux sujets ; après quoi, comme nous l'avons dit, le *développement* est encore fait sur ladite ritournelle, toujours de même que dans le n° 124. Ce *développement* aboutit à une mesure de transition remplie à découvert par les vents ; et puis, toujours encore comme dans les n° 124 et 126, la rentrée nous présente une nombreuse série de petits changements, portant aussi bien sur le second sujet que sur le premier. Le rôle libre des instruments à vent se borne à la susdite mesure de transition, et les basses elles-mêmes, souvent doublées par l'alto, collaborent beaucoup moins activement avec les violons que dans les symphonies de la période précédente : mais, tout comme dans ces symphonies, elles reprennent volontiers, en une sorte de dialogue, des passages exposés d'abord par les violons.

L'*andante* est une manière de barcarolle d'un rythme très gracieux, tout à fait propre à Mozart, et qui suffirait à lui seul pour justifier l'attribution à ce dernier d'une symphonie où maints détails font songer à Joseph et à Michel Haydn. Dans les deux sujets de cet *andante*, les basses, unies à l'alto, accompagnent le chant des violons (simplement doublés par les hautbois) d'une façon qui rappelle l'*andante* de l'ouverture d'*Ascanio*. Le *développement*, ici comme dans le n° 124, est fait sur le pre-

mier sujet, mais d'ailleurs ne tarde pas à amener la *rentrée*, toujours variée de proche en proche, suivant un procédé que la présente période est seule à nous faire voir, dans toute l'œuvre de jeunesse de Mozart.

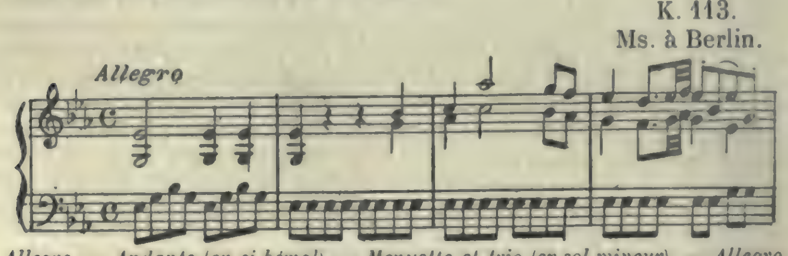
Le menuet, lui, tout en ressemblant beaucoup par son rythme (et notamment les syncopes de son accompagnement) à celui du menuet du nº 124, se ressent directement de l'influence de Joseph Haydn ; et c'est encore à l'exemple de celui-ci que Mozart conserve, pour le trio, le ton du menuet. Mais, toujours poursuivi de son désir d'unité musicale, dont nous avons reconnu la trace dans le menuet du nº 124, Mozart, ici, s'avise d'accentuer cette communité de ton entre le menuet et le trio en terminant ce trio exactement par la même cadence qui terminait les deux parties du menuet.

Quant au finale, c'est une *tarentelle*, poursuivie indéfiniment par les deux violons, avec parfois de brusques silences (dont l'un de deux mesures), après lesquels le même rythme recommence infatigablement. Et ce n'est pas seulement cette allure continue qui dérive en droite ligne de la susdite symphonie de Joseph Haydn : il n'y a pas jusqu'aux modulations du *développement* qui ne se retrouvent dans le finale de cette symphonie, attestant chez Mozart l'intention expresse d'imiter le maître d'Esterhaz, à qui, d'ailleurs, le jeune garçon doit avoir emprunté aussi ce procédé de petites variations de toute la reprise que nous découvrons, une fois de plus, employé dans le finale du nº 125. Et nous devons ajouter que, dans ce finale, la disproportion est si sensible entre l'importance du rôle des violons et l'insignifiance des autres parties que nous sommes fortement tentés de croire que Mozart a laissé ce finale simplement ébauché (avec la partie des violons seule écrite, comme pour son esquisse du ballet intercalé dans *Ascanio*), après quoi il a préféré composer, dans le même ton, une autre symphonie (nº 124), plus purement italienne.

126. — *Milan, novembre* 1771.

Concerto ou divertissement en mi bémol, pour deux violons, alto, deux clarinettes, deux cors et basse.

K. 113.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Andante (en si bémol). — Menuetto et trio (en sol mineur). — Allegro.

La date de ce « concerto » nous est donnée sur le manuscrit (à Berlin) qui est intitulé, de la main même de Mozart : *Concerto ossia Divertimento*. En réalité, il s'agit ici d'une de ces petites *cassations* qui étaient alors d'un usage bien plus fréquent à Salzbourg et à Vienne qu'en Italie ; et le mot de « concerto », employé par Mozart pour le définir, nous révèle que ce

genre apparaissait encore, au public italien, comme la continuation du *concerto* instrumental des maîtres anciens. Le fait est que Mozart, ici, se conforme encore évidemment à cette ancienne conception du concerto qui voulait que tous les instruments eussent leurs *soli* bien distincts, et non seulement les clarinettes et les cors, mais aussi chacun des deux violons, et l'alto, et la basse. Et cependant l'esprit des divers morceaux, dans l'œuvre de Mozart, est déjà tout moderne, par la façon dont les divers *soli* se trouvent enchâssés dans un même tissu musical, soit que les instruments se répondent en dialogue ou que l'idée exposée par les uns ait aussitôt sa contre-partie dans le langage des autres. De telle sorte que les quatre morceaux nous offrent l'aspect d'un petit *sextuor* ayant la coupe traditionnelle des œuvres de musique de chambre du temps, avec des barres de reprise suivies d'un *développement* et d'une rentrée régulière de la première partie. Il faut seulement noter que, ici, comme dans les symphonies n° 124 et 125, les rentrées présentent la particularité curieuse d'être variées au moyen de petits changements de rythme ou d'expression s'étendant aussi bien sur le second sujet que sur le premier. Par contre, les *développements* du premier et du second morceau ont encore pour thèmes des idées toutes nouvelles, à la manière italienne : et l'emploi de ce procédé, ainsi que l'abondance des idées mélodiques juxtaposées, et jusqu'au caractère de celles-ci, tout cela est assez différent de ce que nous ont fait voir les symphonies précédentes pour nous porter à supposer que Mozart a eu sous les yeux une œuvre italienne du même genre, et s'en est inspiré directement, selon sa coutume.

Ce qui nous amène à nous demander pour quel usage a pu être composé ce concerto. Peut-être Mozart l'a-t-il écrit à l'intention du brillant public autrichien qui a dû se presser aux fêtes du comte Firmian après le mariage de l'archiduc. Mais peut-être aussi Mozart aura-t-il écrit son concerto pour l'une des soirées musicales de ce M. de Mayer (sans doute un Allemand fixé à Milan) chez qui les Mozart, d'après une lettre de Léopold, « ont fortement fait de la musique le 23 novembre[1] ». En tout cas il importe de signaler la coïncidence de ces deux faits : la fréquentation de milieux allemands durant ce troisième séjour milanais des Mozart et le grand nombre d'œuvres instrumentales composées par lui durant ce séjour. Le jeune maître a « fortement fait de la musique », à Milan, entre l'achèvement de son *Ascanio* et sa rentrée à Salzbourg : mais tout porte à croire que, cette fois, il en a fait surtout chez des Allemands, et surtout sous la forme de musique instrumentale. Les nombreux airs des périodes précédentes sont remplacés, cette fois, par des symphonies et un concerto. Au lieu de le détourner de sa passion croissante d'instrumentiste, ce voyage de 1771 ne fait encore que l'y encourager; et ainsi nous nous expliquons que, dès son retour en Allemagne, toute trace disparaisse chez lui du compositeur d'opéras italien qu'il a été pendant deux ans, et que nous voyions surgir, en son lieu, un admira-

1. Cette hypothèse nous paraît confirmée par la présence de deux parties de clarinettes : car l'absence de ces parties dans l'orchestre d'*Ascanio* semble bien prouver que c'est chez un amateur privé de Milan que Mozart a rencontré des des personnes sachant jouer de cet instrument, encore très rare.

ble symphoniste encore tout imprégné, d'abord, du style italien, mais bientôt de plus en plus livré aux grandes influences de son pays.

Quant aux parties des instruments à vent, dans le concerto, nous devons avant tout faire remarquer que c'est ici la première fois que Mozart a eu l'occasion d'écrire pour la clarinette. Mais on se souvient aussi que, à Londres, il a pris la peine de trancrire de sa main toute une symphonie d'Abel qui comportait une partie concertante pour la clarinette. En effet le rôle de cet instrument, dans le concerto, est fort bien adapté à ses ressources propres; et Mozart a très habilement associé son timbre avec celui des cors, qui lui était familier depuis longtemps. Nous savons d'ailleurs que, plus tard, à Salzbourg, Mozart a transcrit les parties des clarinettes pour deux hautbois, en y ajoutant deux parties de basson.

Le premier morceau est fait de trois idées, qui toutes appartiennent proprement aux violons, sauf pour les clarinettes et les cors à se charger des transitions et des ritournelles : tandis que le *développement* est déjà une sorte de dialogue entre les violons et les vents. Et nous avons dit comment, après cela, la rentrée se trouve variée tout au long par de petites nuances expressives.

Dans l'*andante*, les clarinettes, simplement accompagnées par les basses exposent entièrement le premier sujet, suivant la manière des anciens concertos ; et les cordes leur répondent, renforcées par les cors, sous la forme d'un second sujet mélodique. Dans le *développement*, le dialogue reparaît entre les cordes et les vents (toujours sur un thème nouveau); après quoi les clarinettes ne reprennent que la seconde moitié du premier sujet, suivie d'une reprise, sensiblement variée, du second sujet par les violons.

Le menuet, également dialogué entre les vents et les cordes, nous fait voir, à nouveau, une tentative de Mozart pour remanier la coupe de ce genre de morceau : ici, ce n'est plus, comme dans le nº 124, la seconde moitié de la première partie qui est reprise après la seconde, mais bien la première moitié, d'ailleurs très changée, en façon de *coda*. Et au contraire, dans le trio (qui n'a de remarquable que son accompagnement libre d'alto, et surtout sa tonalité de *sol mineur* après le ton de *mi bémol*), c'est la seconde moitié de la première partie qui se trouve reprise. Il s'opère dans l'esprit de Mozart, durant toute cette période, un travail évident de recherches et de tâtonnements au sujet du menuet ; et rien n'est plus curieux que d'en noter les diverses manifestations successives.

Le finale, en morceau de sonate, d'une mélodie et d'un rythme tout allemands, avec d'incessantes répétitions à l'italienne, est fait de deux sujets nettement séparés, mais tous deux exposés en dialogue entre les vents et les cordes. Le *développement*, par exception, a pour thème le premier sujet, avec une modulation mineure assez intéressante : puis la *rentrée* se produit, toujours un peu variée, et aboutissant à quelques mesures nouvelles de *coda* où les violons laissent la parole aux clarinettes. Tout ce morceau est d'ailleurs très brillant et sonore, renforçant à merveille l'impression, toute mondaine, du concerto entier.

QUINZIÈME PÉRIODE

LE SYMPHONISTE

(SALZBOURG 16 DÉCEMBRE 1771-24 OCTOBRE 1772)

Voici de nouveau les Mozart rentrés à Salzbourg, et, cette fois, pour y demeurer beaucoup plus longtemps, puisque leurs engagements avec des théâtres italiens ne se rapportaient qu'au carnaval de 1773. De nouveau, pendant toute cette période, la correspondance familiale des deux voyageurs va s'interrompre; et de nouveau nous allons être à peu près entièrement dépourvus de données positives sur les faits de leur vie. Notre ignorance, cependant, n'est pas aussi complète pour cette période que pour la précédente : faute de savoir exactement ce qu'a été l'existence privée du jeune maître, jusqu'à son troisième départ pour l'Italie, nous connaissons du moins un certain nombre de faits de la vie publique de Salzbourg qui, s'ajoutant à ce que nous révèlent, par ailleurs, les œuvres datées de Mozart, nous permettent de nous représenter assez exactement ses occupations d'alors, et l'état d'esprit qu'il y a apporté.

Le jour même où les Mozart rentraient à Salzbourg, le 16 décembre 1771, le bon archevêque de cette ville, Sigismond de Schrattenbach, mourait, et le siège princier de Salzbourg devenait vacant. Léopold Mozart s'est toujours exprimé assez aigrement sur l'archevêque Sigismond, et il se peut, en effet, que celui-ci n'ait pas apprécié autant qu'il l'aurait dû le mérite d'un père qui avait mis au monde un fils aussi bien doué. Mais il ne faut pas que le génie du fils nous fasse oublier la profonde et lamentable médiocrité du père : sans compter que les absences fréquentes de celui-ci et la vanité qu'avait éveillée en lui les hommages universellement accordés à ses enfants, tout cela n'avait pas pu manquer de faire de lui un serviteur de qualité assez pauvre : ce qui nous explique, à la fois, et l'amertume du serviteur et le mécontentement du maître. Mais la vérité n'en est pas moins que, surtout lorsque nous comparons l'archevêque défunt à son successeur, la mort de Sigismond nous apparaît comme un événement des plus fâcheux pour la formation et l'encouragement du génie artistique du jeune Mozart.

Le vieil évêque avait, en effet, deux qualités également précieuses, et qui allaient faire également défaut à son successeur : il était profondément religieux, et, en même temps, avait un goût passionné pour la musique. Grâce à lui, la musique religieuse était plus en honneur à Salzbourg que, peut-être, dans aucune autre ville de la chrétienté ; et surtout cette musique y conservait encore un caractère vraiment religieux, éloigné de l'esprit profane et mondain qui était en train d'envahir l'église dans le reste de l'Europe. Et non seulement Sigismond de Schrattenbach aimait que la musique d'église fût digne de l'église : élevé dans les habitudes artistiques de naguère, il entendait que la musique profane elle-même, à sa Cour, demeurât fidèle aux traditions anciennes, c'est-à-dire sérieuse et honnêtement travaillée, au lieu du nouveau style « galant » qui commençait à se répandre de tous côtés. Les grandes messes, les oratorios, les symphonies, tout cela florissait à Salzbourg, sous son influence, et tout cela n'allait point tarder à disparaître, sous l'influence de son successeur, pour le plus grand dommage du génie de Mozart. Si l'évêque Sigismond avait vécu plus longtemps, le jeune maître aurait continué à s'entretenir dans les dispositions sérieuses, et vraiment musicales, dont le séjour même de l'Italie d'alors n'était point parvenu à le détourner. Il aurait apporté une ardeur et un idéal tout autres qu'il allait le faire bientôt à cette musique d'église dont il devait reconnaître, aux dernières années de sa vie, qu'elle convenait à son tempérament plus que toute autre musique, et qu'il ne se consolerait point de l'avoir abandonnée. Et pareillement, dans la musique instrumentale, nous n'aurions pas eu la tristesse, qui nous sera bientôt réservée, de le voir renoncer pendant les plus belles années de sa jeunesse aux genres de la symphonie et de la grande sonate pour se livrer tout entier à la composition de sérénades, divertissements, et autres variétés de la « galanterie ». Sans compter que le bon évêque n'aurait point manqué, avec le temps, de découvrir à quel point le génie du fils rachetait l'insuffisance professionnelle du père : ce qui aurait épargné au jeune Mozart les humiliations et ennuis de toute espèce dont allait bientôt l'abreuver le nouvel évêque.

Mais ce n'est pas encore, pour nous, le moment d'étudier la mauvaise influence de celui-ci, qui d'ailleurs n'a été élu que le 14 mars 1772, et dont les relations avec le jeune Mozart, durant cette première année, semblent bien n'avoir consisté que dans la commande de la cantate destinée à fêter son installation. A moins, cependant, que le grand nombre et l'importance des symphonies composées, cette année là, par le jeune homme aient été inspirés par le désir, chez Mozart, de montrer à son nouveau maître l'étendue de son talent. En tout cas, il convient que nous revenions maintenant aux quelques renseignements documentaires conservés touchant cette période de la vie de Mozart.

C'est en 1772 que le musicien et voyageur anglais Burney, dont les notes nous ont été infiniment précieuses pour notre connaissance de la musique italienne en 1770, a fait une tournée du même genre à travers l'Allemagne. Malheureusement, au sortir de Munich, il s'est dirigé vers Linz et Vienne par le chemin de Passau, et s'est adressé à un correspondant, — que du reste il ne nous nomme point, — pour l'approvisionner de détails sur le monde musical de Salzbourg. Le correspondant, comme on va le voir, s'est exprimé en termes étrangement malheureux sur l'avenir réservé au jeune Wolfgang ; mais nous n'en devons pas moins signaler ce fait curieux que, dans son rapport sur la musique de Salzbourg, il ne trouve guère à parler que du jeune maître. Voici, d'ailleurs, tout le passage de Burney se rapportant à ce sujet :

L'archevêque et souverain de Salzbourg se montre très généreux dans la protection qu'il accorde à la musique, ayant habituellement à son service près de cent exécutants, aussi bien chanteurs qu'instrumentistes. Ce prince est lui-même un dilettante, et joue bien du violon. Il a été en grande peine, ces temps derniers, pour réformer sa chapelle, que l'on a accusée d'être plus remarquable par le bruit et la rudesse que par la délicatesse et le fini de son exécution. Le signor Fischietti, auteur de plusieurs opéras-comiques, est à présent le directeur de cette chapelle.

La famille des Mozart se trouvait toute réunie à Salzbourg, l'été passé (1772). Le père a été longtemps au service de cette Cour, et le fils fait à présent partie de la chapelle épiscopale. Il a composé un opéra à Milan, pour le mariage de l'archiduc, et est chargé d'en composer un autre, au même théâtre, pour le carnaval de l'année prochaine, bien qu'il ne soit encore âgé que de seize ans. Par une lettre de Salzbourg, datée de novembre dernier (1772), j'apprends que ce jeune homme, qui a émerveillé toute l'Europe par la précocité de sa science et de son jeu, continue à rester un grand maître de son instrument. Mon correspondant est allé dans la maison de son père pour l'entendre jouer à quatre mains, avec sa sœur, sur le même clavecin. Mais la sœur a désormais atteint le sommet de son talent, qui n'a rien de merveilleux ; et quant au frère, l'auteur de la lettre m'affirme que, « autant qu'il en peut juger par la musique d'orchestre de sa composition qu'il a entendue, son cas offre un nouvel exemple de cette vérité, que le fruit précoce est chose plus rare qu'excellente ».

Mais les renseignements les plus précieux sur la vie artistique du jeune homme durant cette période nous viennent, comme nous l'avons dit, des œuvres même qu'il a composées à ce moment, et dont la plupart se trouvent datées de sa propre main. Ces œuvres consistent en un petit nombre des compositions d'église, plus petit que celui des morceaux religieux écrits pendant les quelques mois du séjour précédent à Salzbourg, et en une vingtaine de composi-

tions instrumentales de toute espèce, symphonies, divertissements, quatuors, sonates d'orgue et de clavecin, etc. — pour ne point parler de la susdite sérénade, le *Songe de Scipion*, manifestement improvisée et presque « bâclée ». D'où nous pouvons déjà conclure que, en 1772, le jeune homme a été entièrement ressaisi de sa passion native d'instrumentiste : et, aussi bien, le correspondant de Burney ne fait-il mention que de ses œuvres de piano à quatre mains et de ses symphonies. En fait, on peut affirmer que nulle autre période de la vie de Mozart ne nous révèle celui-ci plus entièrement préoccupé du style symphonique, ni plus ardent à vouloir sans cesse modifier et perfectionner son idéal de ce style, à tel point que l'analyse de ses symphonies de la période présente aurait de quoi nous offrir, à elle seule, l'attrait d'un véritable roman, nous racontant la course éperdue d'un jeune génie à la poursuite de son rêve de savante et profonde beauté artistique.

Nous ignorons malheureusement à quel usage ont pu être destinées ces symphonies : probablement Mozart les aura fait jouer dans des maisons nobles ou bourgeoises de la ville; et peut-être aussi, comme nous l'avons indiqué, aura-t-il voulu montrer, par leur moyen, au nouvel archevêque toute la science et tout le talent qu'il y avait en lui. En tout cas, presque chacune desdites symphonies nous frappe autant par la grandeur de son intention que par l'agrément de sa mise en œuvre : ce sont des compositions d'une allure singulièrement ample et forte, égalant, ou peut-être même dépassant, en portée musicale, les grandes symphonies contemporaines de Joseph Haydn. Et tout l'effort artistique du génie de Mozart durant cette période, c'est en elles seulement que nous le trouvons concentré.

Historiquement, et au point de vue de son œuvre à venir, l'importance de ces symphonies n'est pas moins considérable. En elles nous apparaît la crise suprême d'où le génie de Mozart va sortir décidément mûr et parachevé, tel qu'il restera désormais jusqu'au bout, à travers les transformations incessantes de son style. La première des symphonies de cette période est encore l'œuvre d'un jeune étudiant, parfaitement nourri du style instrumental italien, et déjà prêt à y joindre tous les secrets du style allemand; six mois après, cet étudiant est devenu un grand maître, apportant au service des plus hautes idées un art d'une force et d'une souplesse merveilleuses, et qui aura bien encore des choses à apprendre, à la fois en fait d'expression et d'exécution, mais dont l'idéal esthétique ne pourra plus s'agrandir, et risquera même plutôt de se restreindre, durant les années suivantes, sous l'influence des progrès de la « galanterie ». Sous le rapport de ce qu'on pourrait appeler « la teneur artistique », il faudra désormais à Mozart de très longues années pour s'élever au-dessus de la hauteur où nous le montreront ses dernières symphonies de 1772.

Quant au détail des progrès qu'il a réalisés durant cette période, et à la série ininterrompue de recherches et de tâtonnements qui les a accompagnés, ce drame intime de la vie de Mozart se déroulera de soi-même sous nos yeux, au fur et à mesure que nous analyserons la suite de l'œuvre. Ici, nous nous contenterons de dire qu'il n'y a pas une des parties de la symphonie, ni un des aspects du style symphonique, qui n'ait fait l'objet, pour Mozart, d'une étude approfondie, et grâce à laquelle tous les éléments du genre se sont, chez lui, transformés : dimension des morceaux, liberté et variété de l'instrumentation, intensité de l'expression, et pure beauté de la ligne mélodique. Tout au plus les symphonies de cette période rachètent-elles ce mouvement continu d'extension artistique par l'abandon presque complet de cet admirable langage du contrepoint dont Mozart s'était épris en 1770, sous l'influence des leçons du P. Martini. Non pas qu'on ne retrouve encore, dans les œuvres que nous allons examiner, maintes « imitations », et qu'il n'y ait même encore de véritables fugues dans les œuvres vocales de la même période, et tout cela très facile et très sûr, évidemment sorti d'une main désormais profondément assouplie au travail polyphonique : mais si la science et l'habileté demeurent, la passion de naguère ne se retrouve plus. Le jeune homme est trop de son temps, trop imprégné d'un désir juvénile de vie et d'action pour écouter la voix intérieure qui, de naissance et impérissablement, l'avertit de la nécessité d'une contexture musicale solide et complexe pour réaliser un type durable de beauté absolue. La voix qui l'appelle à présent, c'est celle du succès et de la gloire obtenus par les moyens que l'on comprend et que l'on aime autour de lui. Ce n'est que l'année suivante, à Vienne, et pour un court moment, que son ancien amour du contrepoint se réveillera en lui ; après quoi, hélas ! la même influence de son jeune sang et de son milieu aura vite fait de le replonger de nouveau dans le style homophone, et délicieusement vide, de la « galanterie ».

Mais, pour en revenir à la période présente, nous assistons là à un véritable phénomène de mûrissement qui doit, sans aucun doute, s'expliquer en partie par des considérations physiologiques. Une telle révolution dans l'œuvre de Mozart ne peut manquer d'avoir tout au moins coïncidé avec une crise naturelle dans le développement physique du jeune homme. Mais, cela admis, quelles sont les influences musicales qui l'ont conduit à modifier et à élargir sa production de la manière qu'il l'a fait ? La réponse, comme nous le verrons au cours de notre examen, est tout autre que celle que l'on serait tenté de supposer. En réalité, et malgré le contact quotidien du maître de génie qu'était Michel Haydn, ce n'est point celui-ci, ni le milieu artistique allemand tout entier qui, en 1762, agissent le plus efficacement sur le jeune Mozart. Celui-ci a beau, dans leur voisinage, se proposer un idéal pareil au leur, et plus vaste encore et plus

magnifique : pour les idées et le style, il reste l'élève direct des maîtres italiens. Autant il était disposé à s'émanciper de l'imitation de ceux-ci à la fin de son séjour précédent à Salzbourg, vers juin ou juillet 1771, autant, cette fois, il a de peine à cesser d'employer leur langue, telle qu'il vient de la rapprendre pendant son troisième séjour à Milan. Toutes les recherches en tous sens où nous allons le voir se livrer, il les fera, pour ainsi dire, dans les limites du style italien, sauf à revêtir celui-ci d'une grandeur et d'une intensité inaccoutumées. Vers le mois d'avril 1772, une première velléité lui viendra de « germaniser » son style : et puis la nécessité de composer le *Songe de Scipion* le rejettera, une fois de plus, sous l'action immédiate de l'art italien. Et il n'y aura pas jusqu'à l'effet très considérable exercé sur lui par des symphonies de Joseph Haydn, vers le mois de juin, qui, après s'être fait sentir pleinement dans une symphonie, ne recommencera à s'atténuer dès la symphonie suivante, sous le souvenir vivant des idées et de la méthode italiennes. Son œuvre de cette période, même envisagée dans sa manifestation la plus haute, nous apparaîtra toujours encore comme un élargissement et une transfiguration incomparables de l'ouverture italienne, telle qu'il la pratiquait à Rome et à Bologne en 1770. Et peut-être cette persistance de l'esprit italien n'ira-t-elle pas sans causer à l'œuvre de Mozart des dommages sérieux, et presque irréparables ? Peut-être le jeune homme lui devra-t-il de conserver désormais jusqu'à la fin de sa vie certaines habitudes qui ne laisseront pas de constituer, chez lui, une cause d'infériorité par rapport à l'œuvre, plus purement allemande, d'un Emmanuel Bach, d'un Joseph Haydn, ou d'un Beethoven : par exemple, l'habitude de faire des *développements* très courts, un peu en forme de transitions, au lieu de traiter les développements comme de vraies secondes parties des morceaux, des espèces de « fantaisies » sur tous les thèmes précédents ; et celle de ne varier ses reprises que par épisodes passagers, au lieu de les refondre tout entières, ainsi que ces autres maîtres ont aimé à le faire ? Mais, d'autre part, nous verrons par quels précieux avantages le génie tout poétique de Mozart s'efforcera de compenser ces inconvénients, et comment, en particulier, cette coupe et cet esprit italiens lui permettront de donner plus parfaitement à ses morceaux l'unité vivante dont il rêve avant tout. Sans compter que sa soumission à l'influence italienne ne l'empêchera pas de pousser toujours plus loin l'élaboration « symphonique » de ses morceaux, jusqu'à donner, dans ceux-ci, aux divers instruments de l'orchestre un rôle d'une liberté à la fois et d'une importance dont certes aucun symphoniste italien n'aurait à nous offrir l'équivalent.

Aussi bien cette persistance du goût italien chez Mozart, à cette date, n'a-t-elle rien que de très naturel. Car non seulement le jeune homme, une fois de plus, a l'impression de n'être à Salzbourg que

comme en passant, puisqu'il sait qu'il va devoir retourner à Milan dès l'automne prochain, pour y écrire le grand opéra italien de la saison d'hiver : mais tout porte à croire que, à Salzbourg même, de plus en plus, et surtout depuis l'avènement du nouvel évêque, le goût italien règne d'un pouvoir absolu. C'est en effet ce goût que nous révèlent, de la façon la plus évidente et la plus imprévue, les deux seules œuvres instrumentales de Michel Haydn dont nous sachions authentiquement qu'elles ont été composées en 1772 : la symphonie en *si bémol* n° 9 et le *nocturne* ou *sextuor* en *fa* n° 106 [1]. Dans la symphonie, surtout, Michel Haydn renonce complètement à tout ce qui restait encore chez lui de l'influence de son frère, pour adopter un style très pareil à celui des symphonies italiennes de Mozart, avec toutes les particularités maintes fois décrites par nous en étudiant celles-ci. Et quant à Joseph Haydn, dont nous avons noté tout à l'heure que Mozart, cette année-là, n'en a subi l'influence que très passagèrement, nous devons ajouter que le jeune homme ne doit pas avoir connu, dès lors, les grandes œuvres instrumentales composées par ce maître en 1772 : car la beauté de ces œuvres et la prodigieuse intensité de leur romantisme n'auraient point manqué de laisser leur reflet dans les compositions de Mozart, comme elles vont l'y laisser, effectivement, dans les œuvres que celui-ci produira pendant la période suivante. En 1772, du moins jusqu'au début de l'automne, Mozart n'a connu du maître d'Esterhaz que les œuvres brillantes et vigoureuses de 1771 ; et c'est elles qu'il a directement imitées dans l'une des symphonies que nous allons examiner, mais sans en être touché assez profondément pour que ses souvenirs italiens tardent beaucoup à les lui faire, de nouveau, oublier.

Non pas qu'on ne puisse déjà, dans ses propres œuvres de 1772, deviner la préparation de l'étonnante envolée romantique qui coïncidera, chez lui, avec son dernier séjour en Italie : et de plus en plus, même, nous le verrons s'imprégner tout ensemble d'émotion et de poésie, au point d'être tentés de placer dès la fin de cette période les admirables sonates de clavecin et violon que nous étudierons au début de la période suivante. Mais l'impression que nous offrent les grandes œuvres, instrumentales et vocales, de 1772 est plutôt une impression de vigueur juvénile et de joyeux entrain que de véritable passion romantique comme celle qui se montrera à nous dans ces sonates et la plupart des autres œuvres datant du troisième voyage d'Italie. En attendant que l'influence de Joseph Haydn, mêlée à celle

1. Comme nous l'avons fait précédemment pour les symphonies de Joseph Haydn, nous nous rapportons ici, pour l'indication des œuvres de Michel Haydn, au classement établi par le plus récent éditeur d'œuvres du maître, — c'est-à-dire, dans le cas présent, par M. Perger, chargé de la publication d'un volume des *Denkmæler der Tonkunst in Bayern*, où se trouvent recueillies diverses compositions du musicien salzbourgeois.

du grand art ancien et du ciel même de l'Italie, conduise le jeune homme à vouloir, lui aussi, traduire les élans pathétiques qui sont alors en train de s'emparer de toutes les âmes, il se livre simplement, tout entier, à la joie débordante de la création artistique : et toujours, comme nous l'avons dit, c'est surtout sous la forme instrumentale que lui apparaît l'idéal de beauté dont il est dominé. Symphonies, concertos d'instruments, sonates avec accompagnement d'orgue, petits *divertissements* en quatuor, sonates de piano à quatre mains, tout cela est pour lui une occasion infiniment précieuse d'épancher la véritable fièvre d'instrumentiste qui bouillonne en lui. Et jusque dans sa musique vocale de cette période la même fièvre va se manifester à nous, risquant parfois d'étouffer la partie proprement vocale sous la richesse et l'intensité de l'orchestration, mais nous offrant sans cesse, d'autre part, des passages d'un mouvement dramatique et d'une puissance d'émotion qui, pour ressortir plutôt du genre de la symphonie que de celui du chant, n'en seront ni moins originaux ni moins saisissants.

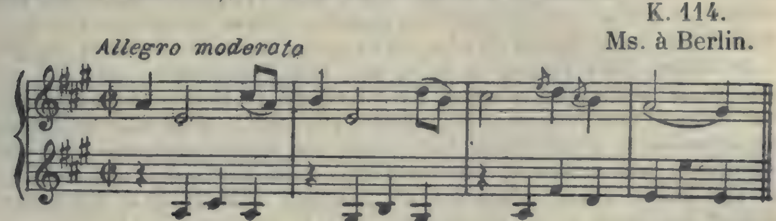
Nous aurons à voir, notamment l'admirable effort, du jeune Mozart pour unir à la fois et pour varier la composition de ses morceaux. Toute sorte de coupes diverses se montreront à nous tour à tour, soit que Mozart imagine, à l'exemple de Joseph Haydn, de rappeler son premier sujet après l'exposé du second, ou que, mêlant le système italien et le système viennois, il introduise dans ses *développements* une combinaison des sujets précédents et d'idées nouvelles, ou bien encore que, suivant une méthode chère à Michel Haydn, il imagine, — ainsi qu'il le fera d'une façon presque constante quelques années plus tard, — de ne reprendre son premier sujet qu'à la fin du morceau, en manière de *coda*. En tout cas, cette question des *codas* est une de celles qui, dès lors, semble bien le préoccuper le plus vivement ; et rien n'est plus curieux que d'assister à la série de ses tentatives pour renforcer la beauté et l'expression des dernières mesures de ses morceaux. Mais on peut dire que, parmi les nombreux problèmes concernant la forme de la musique instrumentale, il n'y en a pas un qui, durant cette fructueuse période, ne se soit imposé à ses réflexions, de telle façon que ses œuvres de 1772 contiennent en germe presque toutes les innovations qui, plus tard, mûries et développées, se retrouveront dans son œuvre. Il y a là, pour lui, une crise intellectuelle d'une profondeur et d'une portée singulières : nous sentons que, pour la première fois dans sa vie, il en est venu à se poser nettement et consciemment les grands problèmes de l'esthétique de son œuvre. Et lorsque, désormais, son jeune génie s'essaiera dans des styles nouveaux, lorsque, à Milan, pendant la composition de *Lucio Silla*, l'idéal romantique prendra possession de lui, ou qu'ensuite, à Vienne, un heureux hasard réveillera dans son cœur la passion des fugues et de la vieille langue

savante, désormais ses œuvres ne seront plus, comme jusqu'ici, de simples et directes imitations de tel ou tel modèle, mais des adaptations personnelles et réfléchies de ces modèles étrangers, examinés à travers un génie déjà pleinement constitué, accoutumé à la réflexion critique la plus vigoureuse et la plus profonde. C'est durant cette année 1772, peut-être à la suite d'une grave maladie que nous savons qu'il a subie au début de l'année, que Mozart non seulement a cessé d'être un enfant, mais est proprement devenu un maître individuel, devenu Mozart.

127. — *Salzbourg*, 30 *décembre* 1771.

Symphonie en la, pour deux violons, alto. deux flûtes (deux hautbois dans l'*andante*), deux cors, violoncelle et basse.

K. 114.
Ms. à Berlin.



Allegro moderato. — Andante (en ré). — Menuetto et trio (en la mineur). — Allegro molto.

La date de cette symphonie nous est donnée sur l'autographe (à Berlin) : mais d'ailleurs sa partition même aurait suffi à nous révéler qu'elle a dû être composée entre la date du concerto et des symphonies italiennes de l'automne de 1771 et les grandes symphonies salzbourgeoises de l'année suivante. Par tout l'ensemble de sa mise en œuvre, en effet, elle se rattache encore directement à ces œuvres de Milan, tandis que, très nettement déjà, ses idées et les sentiments qu'elle exprime sont d'un ordre nouveau. C'est assez de jeter un coup d'œil sur les thèmes initiaux du premier *allegro*, de l'*andante*, et du *trio* du menuet, pour constater un mélange de vigueur expressive et de tendre rêverie qui n'ont plus rien à voir avec l'inspiration habituelle des « ouvertures » ni des « concertos » italiens. Mais ces éléments originaux, directement issus de l'influence allemande, se trouvent ici utilisés d'après les mêmes procédés que les éléments tout italiens des œuvres milanaises; et nous avons notamment l'impression que le concerto instrumental composé à Milan en novembre 1771 a beaucoup contribué à mettre et à entretenir Mozart dans la disposition d'esprit d'où est sortie cette symphonie. La séparation absolue des idées et leur opposition, l'importance capitale du rôle des deux violons, la manière dont les instruments à vent interviennent en *soli* au lieu d'associer leur action à celle des cordes, et la nature des *développements*, introduisant dans les morceaux des sujets tout nouveaux, et surtout la longueur et l'éclat des ritournelles et cadences finales, tout cela dérive directement des méthodes que nous avons vues employées dans le concerto de Milan. Évidemment ce con-

certo a eu sur Mozart un effet très durable et très bienfaisant. en l'accoutumant à répartir la matière musicale de ses morceaux entre chacun des divers instruments, de telle sorte que c'en est fini, désormais, des compositions instrumentales où l'alto marche avec la basse, tandis que les hautbois et les cors ne font que doubler le travail des cordes. Et toute cette symphonie de décembre 1771 nous montre le jeune homme poussant dès lors très à fond l'élaboration de cet idéal nouveau de musique symphonique, ce qui prête à l'œuvre une grandeur et une variété bien au-dessus de celles que nous ont présentées les symphonies précédentes : mais il n'y a pas un de ces progrès qui ne s'accomplisse encore, pour ainsi dire, dans « l'esprit » de l'art instrumental italien, sauf à étendre déjà et à transfigurer chacune des règles traditionnelles de celui-ci.

Dans le premier morceau (où il faut remarquer l'emploi des flûtes, au lieu des hautbois), le premier sujet, d'un rythme étrangement passionné, et qui se retrouvera dans maintes autres symphonies en *la* de Mozart comme de Michel Haydn, est exposé d'abord par les deux violons, à découvert, puis repris, en *forte*, par tout l'orchestre : procédé qui désormais reparaîtra souvent dans l'œuvre de Mozart. Après ce double exposé, une longue et importante ritournelle nous offre déjà vraiment une sorte d'extension thématique du même sujet, avec une collaboration très active et très libre aussi bien des basses que des cors et des flûtes. Nous avons ici un exemple curieux de la façon dont Mozart imprègne d'une valeur musicale toute nouvelle les vieux procédés italiens. Puis, complètement distinct du premier, le second sujet débute par une petite entrée en canon, et se poursuit en dialogue contrepointé entre les deux violons, auxquels viennent maintenant s'ajouter les altos. Brusquement, sur un accord de septième, le dialogue s'interrompt ; et le point d'orgue imprévu est suivi d'une longue cadence de concerto, aboutissant à une conclusion complète en *mi majeur*. Le *développement* qui vient après, sur un sujet tout nouveau, et d'ailleurs plus long que souvent chez Mozart, trahit plus manifestement encore l'influence du concerto milanais : avec ses *soli* juxtaposés de flûtes, de cors, d'alto, on le croirait directement emprunté à cette œuvre précédente si Mozart ne s'y montrait pas déjà plus habile et plus sûr dans l'art de préparer, de proche en proche, la *rentrée* de la première partie. Après quoi celle-ci a lieu presque sans changement (sauf quelques petites modulations expressives dans la ritournelle du premier sujet) : ce qui achève d'établir à quel point Mozart, en rentrant à Salzbourg, restait profondément pénétré des habitudes et traditions italiennes.

Les mêmes observations pourraient d'ailleurs s'appliquer au gracieux *andante*, où les hautbois, remplaçant les flûtes des autres morceaux, ne font guère encore que doubler les cordes. Ici également, des idées d'une douceur et d'une mélancolie bien allemandes se trouvent traitées à l'italienne, avec deux sujets très distincts, et un autre sujet servant pour le *développement*. Et cependant ces deux sujets, pour séparés qu'ils soient, se ressemblent par l'allure de leur accompagnement ; et tandis que les violons, dans le *développement*, exposent une idée nouvelle, l'alto vient y mêler un rappel du début du premier sujet. Dans la reprise, ensuite, l'unique changement consiste à supprimer plusieurs mesures

de la première partie. Et l'allure légère et facile de cet *andante* ne l'empêche pas, au demeurant, de contenir déjà comme une esquisse des beaux *andantes* « mozartiens » des périodes suivantes, dont la genèse nous est ainsi peu à peu expliquée.

Le menuet, lui, comme toujours depuis lors chez Mozart, nous offre à la fois une forme et un sentiment tout allemands, avec une force de rythme et une élaboration thématique qui l'apparentent en droite ligne aux menuets des deux Haydn. Sans compter que Mozart continue ici la série des efforts que nous lui avons vu déjà faire précédemment pour étendre et varier la portée symphonique du menuet. Cette fois, dans la seconde partie, après un long passage nouveau en imitations des violons, le sujet principal reparaît, mais pour être suivi encore d'un allongement tout nouveau. Et si, d'autre part, le trio (avec une allure et une expression déjà bien caractéristiques du ton de *la mineur* chez Mozart) est encore écrit simplement pour le quatuor, du moins chacun des quatre instruments joue-t-il un rôle libre et actif dans cette charmante complainte, accompagnée d'un rythme continu en triolets des seconds violons.

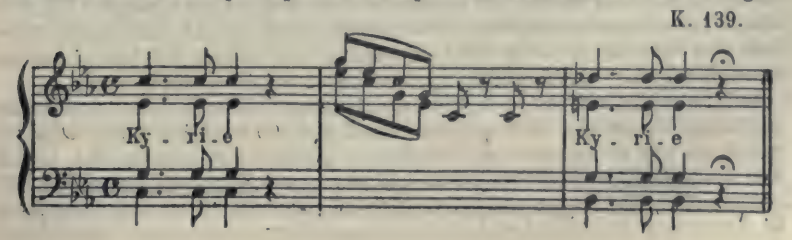
Dans le finale, Mozart emploie la coupe du morceau de sonate, avec deux sujets distincts et contrastés, une longue ritournelle, et un *développement* sur une troisième idée, presque entièrement exposé par les deux violons. Dans la reprise, le premier sujet et la ritournelle se reproduisent sans changement, tandis que, au contraire, le second sujet est très varié. Mozart en a décidément fini avec son système milanais de naguère, consistant à varier, presque insensiblement, toute l'étendue des reprises. Dorénavant, il ne fait plus porter son travail de variation que sur l'un des sujets, — ici le second, — en attendant que, bientôt, il le concentre immanquablement sur le premier sujet, sauf d'ailleurs à se dispenser, trop souvent, même de cela.

Ajoutons que dans ce finale comme dans le premier morceau, les flûtes et les cors interviennent plusieurs fois à découvert, et que l'alto, par ailleurs, tend de plus en plus à s'affranchir de la tutelle des basses. Profondément italienne par sa forme d'ensemble, et cependant toute pleine de recherches et de trouvailles originales, cette symphonie nous prépare, plus efficacement même que quelques-unes des suivantes, à comprendre la grande crise de transformation symphonique qui va s'accomplir chez Mozart vers le milieu de l'année 1772.

128. — *Salzbourg, entre décembre* 1771 *et février* 1772.

Messe en ut mineur, pour quatre voix, deux violons, deux altos, deux hautbois, trois trompes, quatre trompettes, timbales, basse et orgue.

K. 139.



I. *Kyrie : adagio et allegro en ut majeur ; Christe eleison en fa : allegro en ut majeur ; da capo.* — II. *Gloria en ut majeur ; Laudamus te : duo pour soprano et alto en sol ; Gratias en ut majeur : adagio et vivace ; Domine Deus : duo pour ténor et basse en fa ; Qui tollis : adagio en fa mineur ; Quoniam tu solus : solo de soprano en fa ; Cum Sancto Spiritu en ut majeur.* — III. *Credo en ut majeur : Et incarnatus : duo pour soprano et alto en fa ; Crucifixus : adagio en ut mineur ; Et resurrexit : allegro en ut majeur ; Et in spirituum : solo de ténor en sol ; Et unam sanctam : en ut majeur : allegro.* — IV. *Santus en ut majeur : adagio et allegro ; Benedictus en fa.* — V. *Agnus Dei : andante en ut mineur ; Dona nobis en ut majeur.*

Cette messe est la seule des messes de Mozart dont la date ne soit pas absolument connue. Comme son orchestration comprend deux altos, on a cru pouvoir en conclure que c'était celle que mentionnait le catalogue du père, en 1768, c'est-à-dire la grande messe écrite par Mozart pendant son séjour à Vienne de cette année : mais un coup d'œil jeté sur la partition de la messe en question, et notamment sur les deux fugues finales du *Gloria* et du *Credo*, aurait dû suffire à faire écarter une telle hypothèse. D'autres ont pensé qu'il s'agissait là d'une messe écrite par Mozart pour ce comte Spaur, d'Inspruck, chez qui les voyageurs s'étaient plusieurs fois arrêtés à l'aller ou au retour d'Italie : car une lettre du père parle d'une « messe pour le comte Spaur » ; et cette seconde hypothèse serait plus admissible si la messe, avec l'ampleur exceptionnelle de son orchestration et de tout son développement, ne paraissait faite plutôt pour une grande église, comme la cathédrale de Salzbourg.

Aussi bien pouvons-nous connaître approximativement la date, sinon la destination, de cette messe, dont la partition originale se trouve écrite sur le même grand papier à douze lignes que nous avons vu déjà employer pour des sonates d'orgue, un *De Profundis* et des fragments d'un *Requiem*, toutes œuvres composées sûrement à Salzbourg entre avril et août 1771. La présente messe, elle aussi, a-t-elle été écrite durant cette période, ou bien Mozart après son second voyage d'Italie se sera-t-il servi, pour une messe très orchestrée comme celle-là, de ce qui lui restait de son papier oblong de 1771 ? Cette seconde hypothèse nous semblerait préférable, en raison de la différence déjà très marquée, entre le style volontiers brillant et profane de la messe et la simplicité recueillie des autres morceaux susdits. Mais, en tout cas, l'œuvre que nous étudions ne saurait être postérieure au début de l'année 1772, car des *Litanies* du printemps de cette même année, n° 133, vont nous montrer des tendances et un style analogues, mais avec des traces incontestables d'une évolution ultérieure de l'art religieux de Mozart.

Ici, nous sentons encore, à chaque page, l'influence de ce premier séjour de Mozart en Italie, qui est le seul qui ait vraiment agi sur lui au point de vue de la musique religieuse. Conçue extérieurement tout à fait sur le même modèle que la grande messe salzbourgeoise de 1769, cette messe s'en rapproche aussi par son orchestration, qui accompagne le chant, sauf à le doubler dans les passages en contrepoint. Cependant,

à ce point de vue, le progrès est déjà très grand ; et plusieurs des morceaux de la messe en *ut* mineur ont déjà une richesse d'orchestration qui annonce les messes des années suivantes : ainsi l'entrée du *Kyrie*, le *Qui tollis* du *Gloria*, le *Crucifixus* du *Credo*, donnent à l'orchestre un rôle actif et dramatique ; tandis que, dans ces morceaux et dans d'autres, la partie du hautbois et des vents surpasse presque en importance celle des cordes. Mais c'est surtout au point de vue du chant que la différence est énorme entre cette messe et celle de 1769. Mozart, en vérité, est revenu au système de la musique religieuse nouvelle, où les passages homophones sont détachés de ceux en contrepoint : mais non seulement le nombre de ceux-ci est considérable : dans les uns comme dans les autres le traitement des voix a un caractère vocal qu'il n'avait point avant le voyage d'Italie, et que même, dans les messes suivantes, il cessera d'avoir à un égal degré. Cette messe est vraiment la plus *vocale* qu'ait écrite Mozart, la plus italienne : et le contrepoint, par ailleurs, y offre déjà la sûreté et l'aisance que nous font voir toutes les œuvre du jeune homme depuis qu'il a reçu les leçons du P. Martini. Les deux fugues que nous avons dites, l'*osanna* du *Sanctus*, n'ont plus aucunement le caractère scolastique que nous avions constaté dans les messes de Mozart avant son voyage d'Italie. Et tout l'ensemble de la messe a quelque chose de fort et de grand, comme si Mozart avait voulu y concentrer à la fois toute son invention et toute sa science du moment.

Enfin il convient d'observer que cette messe débute dans le ton pathétique d'*ut mineur*, et mainte fois par la suite, atteste chez Mozart une intention de gravité presque funèbre qui, très probablement, doit avoir été inspirée au jeune homme par les circonstances spéciales de la composition de son œuvre. Aussi ne serions-nous pas éloignés de croire qu'il s'agit là d'une messe destinée à être chantée dans l'une des églises de Salzbourg pendant la période de deuil qui doit avoir suivi la mort de l'archevêque Schrattenbach, durant la fin de l'année 1771 et les premiers mois de l'année 1772. Par là s'expliquerait la ressemblance du style général de la messe, et même de tels procédés ou de tels rythmes qui s'y rencontrent, avec ce que nous montreront bientôt d'autres œuvres certainement produites pendant le printemps ou l'été de cette même année 1772 : c'est tout de suite après son second retour d'Italie que le jeune garçon aura ainsi voulu prendre sa part au grand déploiement de musique religieuse que doit avoir causé la mort du vieil archevêque ; et tout en se laissant aller déjà à cette passion « symphonique » qui va nous apparaître le trait dominant de sa production au cours de l'année 1772, il n'aura pu manquer encore de se rappeler, — sous le coup de l'émotion artistique particulière évoquée en lui par la destination de sa messe, — ses nobles efforts de pure et profonde expression religieuse de l'année précédente. Intermédiaire, par sa date, entre des morceaux tels que le *De Profundis* de 1771 et les *Litanies* de 1772, l'intéressante messe que nous allons analyser constitue également, au point de vue de sa conception et de sa mise en œuvre, une transition naturelle entre ces deux périodes mémorables de la vie de Mozart.

L'entrée du *Kyrie*, avec ses appels modulés du chant et la simple beauté de son accompagnement dramatique, suffit tout de suite à nous

révéler l'immense progrès qui s'est accompli dans l'art religieux du jeune homme depuis ses messes de 1769. Cet admirable prélude est suivi d'un long *allegro*, sur les mots *Kyrie* et *Christe*, où déjà l'orchestre et le chant ont presque la coupe régulière d'un *allegro* de symphonie, avec deux sujets distincts, *développement* sur le premier sujet, et *rentrée* variée, à laquelle s'ajoute encore une ample *coda*, dans le genre de celles qui termineront volontiers les morceaux symphoniques du jeune homme en 1772. Après un grand prélude d'orchestre, le chœur expose ses sujets, tout homophones, tantôt accompagné et tantôt doublé par les instruments. Et Mozart, non content d'avoir donné à ce *Kyrie* une étendue inaccoutumée, fait encore reprendre au chœur, *da capo*, l'*allegro* tout entier, après un petit intermède en *fa*, d'un mouvement plus lent, chanté par les quatre solistes sous l'accompagnement du quintette des cordes, qui d'ailleurs ne fait guère que doubler les voix. Revêtu de la coupe *binaire* des vieux maîtres italiens, avec deux sujets dont le premier n'est repris qu'à la dominante, cet intermède a vraiment l'allure et le caractère de l'un de ces « petits airs » que l'enfant a dû entendre, à Milan, dans les opéras du vieux Hasse ou de son école.

Et c'est aussi le style des vieux maîtres italiens qui se manifeste à nous dans les deux duos et le petit air que Mozart a intercalés entre les chœurs de son *Gloria*. Avec la carrure de leur coupe, leurs très simples imitations, et le rôle tout accessoire de leur accompagnement, ces morceaux s'opposent de la façon la plus imprévue aux grands ensembles choraux qui les entourent, et où déjà nous apparaît pleinement une conception toute « moderne » de l'art religieux. Le premier de ces ensembles, sur le mot *Gloria*, est tout homophone, accompagné d'une rapide figure des violons à l'unisson, et constituant une sorte de prélude, mais qui n'a point l'ampleur ni l'expressive beauté des quelques mesures par lesquelles s'ouvrait le *Kyrie*. Le *Gratias*, également très court, est formé lui-même d'un petit prélude lent, tout homophone, et d'un passage plus vif où les voix, doublées par l'orchestre, entrent en canon pour reprendre aussitôt leur homophonie. Après un point d'orgue, une belle transition très modulée, et concluant dans le ton de *la mineur*, est brusquement suivie, sur les mots *Domine Deus*, d'un duo de ténor et de basse en *fa majeur*. Vient ensuite un *Qui tollis* en *fa mineur* qui est certainement, avec le prélude susdit du *Kyrie*, le morceau le plus « mozartien » de la messe entière. C'est un admirable chant homophone, mais tout rempli de modulations pathétiques, et accompagné par les violons et les altos d'une batterie continue en triolets au-dessous de laquelle les basses ne se relâchent point de dessiner une même figure saccadée. Plus théâtral que religieux, en vérité, ce pathétique *Qui tollis* annonce déjà le style et l'inspiration de l'une des scènes les plus magnifiques de *Lucio Silla*. Enfin le *Cum Sancto Spiritu* est une grande fugue à sujet unique, constamment doublée par l'orchestre, et qui, même dans son chant, n'a plus la « vocalité » du contrepoint religieux de Mozart en 1771. Peut-être aussi cette fugue est-elle, par instants, un peu vide, avec des répétitions d'effets trop semblables : mais nous y sentons tout au moins une intention de grandeur musicale et expressive qui n'apparaissait pas encore dans les œuvres précédentes du jeune garçon, et qui constituera désormais l'un des caractères domi-

nants de son contrepoint vocal. Après s'être déroulée régulièrement, jusqu'à un point d'orgue précédé d'une belle tenue des basses, la fugue donne lieu à une longue *strette* très simple et très noble, se terminant à son tour par un bel effet de « pédale » des basses.

Encore l' « intention » artistique du *Gloria* se trouve-t-elle, à la fois, plus amplement révélée et réalisée avec plus de force dans les ensembles du *Credo*. Celui-ci débute par un grand chœur où le chant, à dire vrai, ne nous présente aucune particularité bien originale, mais où déjà l'accompagnement nous fait voir tout l'éclat et toute la richesse du génie symphonique brusquement éveillé dans l'âme de Mozart. D'un bout à l'autre de ce premier chœur, nous entendons, à l'orchestre, des retours constamment modulés et variés d'une brillante figure que les deux violons exposent parmi de fréquentes imitations, pendant que les deux groupes des altos, la basse, et les vents, contribuent de la manière la plus active à renforcer ou à colorer l'ensemble harmonique. Désormais le rôle de l'orchestre est absolument distinct de celui des voix, sauf parfois dès lors pour les voix à être fâcheusement écrasées sous le vigoureux éclat des parties instrumentales. Puis, de nouveau, l'*Et incarnatus* contraste par sa simplicité enfantine avec le vaste ensemble qui l'a précédé : c'est un petit *duo* pour soprano et alto, ou plutôt un petit air chanté par deux voix que double l'orchestre : deux strophes dont chacune est formée de deux sujets et d'une ritournelle. Mais, ici encore, l'allure archaïque des airs et duos du *Gloria* est remplacée par une gentille fraîcheur mélodique beaucoup plus conforme au tempérament de Mozart. Aussi bien le *Crucifixus* ne tarde-t-il pas à nous faire oublier l'insignifiance relative de ce premier intermède. Il débute par un superbe prélude instrumental en *ut mineur* où dominent les trompettes et trombones, préparant une pathétique explosion des voix qui n'a que le défaut d'être beaucoup trop brève. Après quoi un soprano seul, de la façon la plus imprévue, chante à découvert, sur les mots : *et resurrexit*, une vive figure que reprennent et continuent les violons accompagnant un chœur bientôt semé de légères et charmantes imitations ; et ce n'est qu'au cours de ce morceau que nous entendons reparaître, dans l'accompagnement, la figure caractéristique qui a servi pour toute la première partie du *Credo*. De nouveau cette figure reparaît après le petit air de ténor de l'*Et in Spiritum* ; et sans cesse Mozart le ramène jusqu'à la fugue finale, en l'entremêlant de courts passages différents, lorsque les voix ont besoin d'être doublées par l'orchestre dans leurs imitations. Celles-ci, d'ailleurs, se multiplient de plus en plus, comme pour préparer cette fin fuguée : mais ni les passages susdits ni la grande fugue même de l'*Et vitam venturi sæculi* n'ont de quoi nous renseigner sur le génie créateur du jeune garçon autant que cette conception d'une figure d'orchestre indéfiniment reprise, sous des aspects divers, pour accompagner toute la diversité des chœurs du *Credo*. Le Mozart des grandes messes de 1776 et de 1780 nous est déjà expressément annoncé dans ce *Credo* de sa seizième année. Quant à la fugue de l'*Et vitam*, bâtie sur deux sujets, et d'une coupe plus libre que la fugue finale du *Gloria*, force nous est d'avouer que le bon élève s'y montre plus à nous que le poète ou le musicien. Sa partie la plus intéressante est sa conclusion, après laquelle Mozart, une dernière fois, ramène la

figure d'accompagnement qui constitue comme le *leit-motiv* de son *Credo*, pendant que les voix, sur un dernier *Amen*, reprennent le noble chant homophone qui a précédé le début de la fugue.

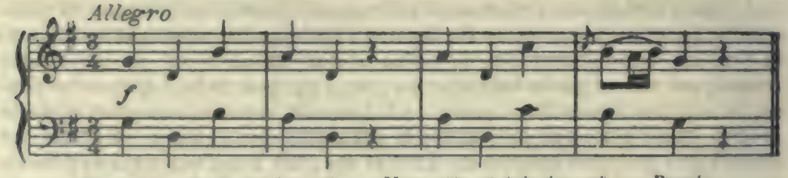
Les deux autres grandes divisions de la messe sont à la fois moins développées et manifestement d'un travail moins poussé, comme si le jeune Mozart s'était hâté de finir son œuvre, ou encore se fût fatigué d'un travail qui ne répondait pas à son goût du moment. Les morceaux, toujours partagés en petites tranches distinctes, n'offrent plus entre celles-ci aucun lien intime. Le chant redevient plus homophone, à peine traversé de faciles imitations, et l'orchestre, le plus souvent, même dans les passages les plus simples, recommence à doubler timidement les voix. Dans le *Sanctus*, tout entier écrit pour le chœur, rien d'autre à signaler que les imitations toutes rudimentaires, mais gracieuses et chantantes, de l'*osanna* ; après quoi le *Benedictus* est tout formé de petits *soli* du soprano auxquels le chœur répond par un nouvel *osanna* d'un assez bel effet, ce qui n'empêche pas Mozart de lui faire encore reprendre, *da capo*, l'*osanna* du *Sanctus*.

L'*Agnus Dei*, lui, mérite surtout de nous intéresser par l'étrange idée qu'a eue Mozart de lui donner pour prélude un long trio de trombones, exposant, dans le ton d'*ut mineur*, un sujet que va ensuite reprendre le ténor *solo* doublé par les premiers violons. Dans le chœur qui suit, Mozart emploie de nouveau, pour le mot : *miserere*, ce bel effet vocal de notes tenues que nous avons signalé comme caractéristique de son style religieux en 1772. Et puis, après encore une petite entrée des quatre solistes en imitations, le mouvement et le rythme changent, suivant un usage à peu près constant chez Mozart ; et la messe s'achève par un *Dona nobis* en *ut majeur*, à trois temps, dont nous pouvons dire seulement que, malgré son rythme rapide, il n'a pas le caractère brillant et profane que nous feront voir trop souvent ces derniers morceaux des messes du jeune homme.

129. — *Salzbourg, 24 février* 1772.

Symphonie en sol, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, violoncelle et basse.

K. 124.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Andante (en ut). — Menuetto et trio (en ré). — Presto.

Une affirmation de la sœur de Mozart nous apprend que celui-ci « après son retour d'Italie, » a été gravement malade « durant l'année 1772 ». Cette maladie, si les souvenirs de la sœur ne l'ont point

trompée, aurait de quoi nous expliquer l'intervalle de près de deux mois qui nous apparaît entre la date de composition de cette symphonie et le jour où a été composée la symphonie précédente (n° 127), — dernière œuvre datée que nous possédions avant ce n° 129. Mais nous avons vu d'autre part que des arguments assez vraisemblables tendraient à faire ranger dans les premiers mois de 1772 la composition, — ou tout au moins l'achèvement, — de la grande messe en *ut mineur* n° 128 ; et il y a aussi bien des chances, comme nous le dirons, qu'une petite *Sonate de clavecin à quatre mains* (n° 130) ait été écrite entre la symphonie de décembre 1771 et celle de la fin de février 1772. Peut-être la maladie dont parlait en 1819 la sœur de Mozart n'a-t-elle pas été aussi grave que croyait se le rappeler Marianne Mozart, et n'aura-t-elle entravé le travail de Wolfgang que pendant une ou deux semaines ? En tout cas, nous supposerions volontiers que les forces du jeune homme ne lui étaient pas encore entièrement revenues lorsque, dans la seconde moitié de février, il s'est mis à composer la présente symphonie, qui, moins riche en toute façon que la précédente, nous le montre entièrement soumis au style de l'ouverture italienne. Les idées sont plus courtes, avec des répétitions innombrables, les reprises ne sont pas, pour ainsi dire, plus variées, les instruments à vent ont de nouveau un rôle bien moins libre, et l'alto recommence à suivre la basse, tandis que, comme autrefois, l'essentiel de la pensée musicale se trouve réparti entre les deux violons. Évidemment le jeune homme ne se préocupe plus autant qu'avant sa maladie d'étendre et de renforcer la *forme* de sa symphonie : mais le repos qu'il a dû prendre ne lui a pas été inutile, et, sous cette forme plus pauvre, la plupart des idées qu'il emploie nous font voir désormais une puissance et une maturité supérieures. Sans compter que déjà, dans les *développements*, Mozart s'essaie à une élaboration thématique des sujets précédents, et qu'il en a fini désormais avec les petites ritournelles à l'italienne qui souvent, jusqu'ici, lui servaient à amener ses rentrées.

Dans le premier morceau, deux sujets très courts et contrastés, dont le premier, tout rythmique, débute par un bel unisson, sont suivis d'une ritournelle qui, comme dans la symphonie précédente, aboutit à un point d'orgue sur un accord de septième pour être suivie, à son tour, d'une brillante cadence de concerto. Le *développement* qui vient ensuite débute par une idée nouvelle, avec un dialogue en contrepoint entre les violons et l'alto : mais cette idée ramène, très habilement, un retour de l'unisson du premier sujet en mineur, après lequel les basses se livrent à un curieux travail sur ce même sujet, sous des *trémolos* des violons et altos ; et Mozart introduit encore une petite mélodie nouvelle aux violons, préparant la rentrée. Celle-ci, comme nous l'avons dit, se fait presque sans aucun changement : mais il faut noter que, après la reprise de la cadence finale, nous voyons reparaître une dernière fois l'unisson du début, servant de conclusion au morceau. Et ce long *développement*, entremêlé d'idées nouvelles et de rappels des sujets précédents, et cette répétition de la première phrase du morceau à la fin de celui-ci, ce sont déjà des innovations dont nous allons constater un emploi sans cesse étendu et varié dans les œuvres suivantes.

L'*andante*, très court, et d'un caractère très italien, est fait de deux sujets distincts et d'une longue ritournelle, que suit un petit *développement*, très rapide et sommaire, sur le premier sujet. Ici encore, la reprise ne comporte, pour ainsi dire, aucun changement ; et tout le morceau est presque entièrement écrit pour les deux violons, mais avec cette particularité curieuse que le second sujet se trouve exposé, à découvert, par les hautbois et les cors, — dont le chant est, dans la reprise, la seule partie du morceau qui nous apparaisse changée. Tout cela donne l'impression d'un travail improvisé, et tout dominé de souvenirs italiens, mais avec un mûrissement très sensible de l'inspiration poétique.

Le menuet, comme toujours, est tout allemand, avec une liberté et une force de rythme de plus en plus remarquables. Le menuet proprement dit présente la singularité de ne pas contenir de reprise de la première partie, mais d'avoir ses deux parties conçues dans le même rythme, avec une extension et une élaboration très poussées de ce rythme dans la seconde partie. C'est d'ailleurs un morceau des plus curieux, avec son dialogue entre les vents et les cordes, ses charmants *échos*, et la cadence française qui en termine les deux parties, nous révélant, comme va le faire aussi le finale, que Mozart s'est remis à feuilleter le recueil français qui lui a servi déjà pour ses trois grands finales du printemps de 1771. Quant au trio, toujours encore écrit pour les cordes seules, ou plutôt même, ici, pour les seuls violons, il nous offre une reprise textuelle de la première partie après la seconde, et ne peut guère nous donner l'idée des admirables trios qui vont suivre.

Le finale, très simple et très rapide lui aussi, est un *rondo* à nombreux petits intermèdes, suivant le modèle rapporté d'Italie par Mozart l'année précédente. Il a pour thème une petite fanfare évidemment française; et chacun de ses trois intermèdes, avec ses légères imitations, ses effets curieux d'instruments à vent et ses marches de basses, manifeste à sa façon le progrès accompli dans l'inspiration de Mozart. Il faut noter encore que, ici, le premier intermède est seul en mineur, tandis que, dans le troisième, Mozart s'est amusé à prendre pour sujet le rythme pur et simple du thème principal.

130. — *Salzbourg, entre décembre* 1771 *et mars* 1772.

Sonate en ré à quatre mains, pour le clavecin.

K. 381.
Ms. perdu.

Allegro

Allegro. — Andante (en sol). — Allegro molto.

La date de la composition de cette sonate ne nous est point connue

documentairement; et, de son autographe même, — jadis en possession de la sœur de Mozart, — on ne connaît plus désormais qu'un fac-simile du début de l'*andante*, reproduit dans la *Gazette musicale* de 1836. Mais un simple regard jeté sur le texte musical de la sonate, et surtout si l'on compare celui-ci à ceux des sonates suivantes pour quatre mains, suffit à révéler qu'il s'agit ici d'une œuvre de l'enfance de Mozart, avec des traces singulières d'inexpérience et de gaucherie. Aussi serions-nous même tentés de placer cette sonate dès avant la présente période, si nous n'y découvrions une foule de passages qui se retrouvent, presque entièrement pareils, dans les trois œuvres que voici : le concerto milanais de 1771, la symphonie salzbourgeoise de décembre 1771, et tout particulièrement le premier *divertissement* en quatuor n° 134 dont on sait seulement qu'il date de 1772, mais que nous allons avoir à classer dans les premiers mois de cette année. Aussi bien, le fac-simile de l'*andante*, avec son griffonnage très peu habituel chez Mozart, permet-il facilement de supposer que celui-ci. en écrivant sa sonate, se ressentait encore de sa maladie du début de 1772, tandis que, d'autre part, nous verrons que l'influence italienne domine à un très haut degré dans les trois morceaux. On se souvient du reste que, dans l'été de 1772, le correspondant salzbourgeois de Burney écrivait à ce dernier qu'il était allé chez les Mozart « pour entendre Wolfgang jouer à quatre mains avec sa sœur » : ce qui semble indiquer que cette manière de jouer passait encore, à ce moment, pour une curiosité peu commune. Peut-être Mozart, à Milan, dans une de ces maisons où il « faisait énormément de musique », aura-t-il eu l'occasion de connaître quelque sonate italienne à quatre mains, comme celle de Jommelli que possède aujourd'hui la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles, ou peut-être simplement aura-t-il connu à cette époque les premières sonates à quatre mains de son vieux maître Chrétien Bach, publiées par celui-ci vers 1770, à la fin de ses recueils op. XV et XVIII.

En tout cas, le genre des morceaux à quatre mains continuait à être fort peu pratiqué, depuis que le petit Mozart avait cru l'inventer, à Londres, en 1765. Ni les deux Haydn, ni Vanhall, ni même Clementi, n'avaient encore rien écrit dans ce genre ; et bien que Chrétien Bach eût récemment publié les quelques sonates susdites, nous croirions plus volontiers que Mozart ne les a point connues, et s'est inspiré surtout d'un modèle italien. Car non seulement les sonates de Bach lui auraient appris un emploi plus ingénieux et plus riche du genre, emploi dont la trace, chez Mozart, ne nous apparaîtra que dans une sonate du printemps de 1774; il est encore curieux de noter que, au lieu d'écrire sa sonate sur quatre lignes superposées, suivant la manière constante de Chrétien Bach et de Clementi, il a écrit les deux parties sur deux pages séparées, comme on a coutume de le faire aujourd'hui et comme déjà l'avait fait Jommelli dans sa petite sonate.

Au reste, il faut bien avouer que la première sonate de Mozart est encore bien faible, et n'indique pas que le jeune homme, depuis son départ de Londres, ait continué le genre qu'il y avait jadis inauguré. Il est vrai que, ici, au lieu de faire servir trois de ses quatre portées à accompagner simplement le chant de l'une d'elles, comme le faisaient volontiers les auteurs de son temps, Mozart s'essaie déjà à une autre

méthode, à peine moins puérile, consistant à faire alterner des passages entre les deux exécutants avec des silences pour l'un, tandis que l'autre joue à la fois un chant et son accompagnement, répétés ainsi sur les deux parties du clavier. Ce système de réponses et alternances continuelles se rencontre à chaque instant dans les sonates de Chrétien Bach : mais parfois déjà il y cède la place à des procédés plus musicaux, soit que les deux duettistes jouent ensemble un chant en imitation, ou bien qu'ils soient compris comme deux voix distinctes, s'opposant l'une à l'autre avec des phrases différentes. Chez Mozart, rien de pareil encore : ou bien les deux parties répètent les mêmes phrases, ou bien l'une d'elle fait le chant, le plus souvent à l'unisson, pendant que l'autre l'accompagne. Sauf une ou deux mesures du finale, il n'y a pas un seul endroit, dans toute la sonate, où mélodie et accompagnement ne puissent fort bien s'arranger d'être réduits à deux mains. Et ce n'est pas tout : Mozart, qui n'a presque plus rien composé pour le clavecin depuis ses sonates de La Haye, s'est manifestement désaccoutumé de l'esprit et de la technique propres de cet instrument ; si bien que non seulement sa sonate abonde en petites maladresses, dénotant une main inexpérimentée, mais elle est encore, d'un bout à l'autre, conçue et traitée beaucoup plutôt comme une ouverture symphonique italienne que comme une sonate de piano, avec nombreux petits sujets séparés et chacun flanqué de sa ritournelle, *développements* nouveaux, cadences en style d'opéra, etc.

Dans le premier morceau, le passage le plus curieux est le *développement*, sans aucun rapport avec les sujets précédents, mais nous offrant un long passage où, à la manière des effets de basse d'une symphonie, la seconde partie, sous des trémolos de la première, expose en divers tons une marche de basse caractéristique. Dans la reprise, ensuite, Mozart allonge et varie sensiblement aussi bien son second sujet que la ritournelle du premier, ce qui rattache bien encore la sonate aux œuvres de la période milanaisepr écédente. Enfin, parmi maintes figures se retrouvant dans le *Divertimento* en quatuor n° 134, la ritournelle du second sujet commence par une figure en noires pareille à celle qui ouvre la ritournelle du second sujet dans le premier *allegro* du divertissement.

De même, notons tout de suite que le premier sujet de l'*andante*, dans la sonate, rappelle beaucoup le *développement* de l'*andante* du *Divertimento*, tandis que le second sujet, dans la sonate, se retrouve presque textuellement, et aussi sous forme de second sujet, dans le finale du n° 127.

Cet *andante* de la sonate est, d'ailleurs, construit tout à fait de la même façon que l'*allegro* qui précède, avec deux sujets séparés, une longue cadence d'ouverture, et, dans la reprise, un allongement assez important du second sujet. Le *développement* est fait d'une petite phrase nouvelle, toute courte, en transition, exposée tour à tour par chaque partie jouant seule.

Quant au finale, débutant par un rythme de chasse tout italien, et qui rappelle fort le début du finale dans le concerto milanais et dans la symphonie salzbourgeoise n° 127, ce morceau, très rapide et d'un art rudimentaire, est tout rempli de passages où l'une des parties se tait

pendant que l'autre répète exactement la phrase qui vient d'être jouée. Détail curieux : le *développement*, ici, au lieu d'être nouveau, a pour thème la ritournelle qui précède les deux barres, suivant un procédé que nous avons vu employé souvent dans les œuvres milanaises de 1771; et il convient encore que nous signalions, à cette place, en vue des grandes sonates de la période suivante, l'emploi fréquent du mot *dolce* (même dans le finale), qui se changera bientôt en *dolce assai*, pour disparaître complètement fort peu de temps après.

131. — *Salzbourg, entre janvier et mars* 1772.

Sonate d'église en ré, pour deux violons, basse et orgue.

K. 144.
Ms. perdu.



La date de cette sonate et de la suivante ne nous est point connue documentairement : mais aucun doute n'est possible sur la fixation de cette date lorsque l'on compare le style et la disposition musicale du morceau avec l'ensemble de procédés que nous font voir la sonate à quatre mains n° 130, les *divertimenti* en quatuor nos 134-136, et toutes les autres œuvres instrumentales de Mozart composées durant les premiers mois de l'année 1772. Un de ces procédés, surtout, est assez caractéristique pour nous dispenser de citer le reste, sauf pour nous, à ajouter que, en fait, maints autres points de ressemblance existent encore entre la sonate d'orgue et les œuvres susdites : et ce procédé est celui qui consiste, dans la *rentrée*, à faire porter l'élément principal de la variation sur le second sujet, au lieu de ne varier vraiment que le premier sujet, selon l'usage des périodes suivantes. Il y a même ici, comme dans l'*andante* de la sonate à quatre mains, plus qu'une simple variation du second sujet : car Mozart, dans les deux morceaux, adjoint à sa *rentrée* de ce sujet un long passage nouveau, comme il fera volontiers plus tard pour ses rentrées des premiers sujets.

Ainsi la langue musicale de cette courte sonate la rattache entièrement aux compositions de Mozart pendant le début de 1772 : deux sujets distincts, suivis d'une ritournelle de théâtre ; un *développement* par reprise modulée du premier sujet ; une *rentrée* complète, où le second sujet est très varié et allongé d'une nouvelle reprise en mineur : et enfin, après la rentrée de la ritournelle qui terminait la première partie, une dernière répétition du rythme initial du premier sujet, de manière à former une de ces ébauches de *codas* dont la préoccupation nous apparaît encore comme l'une des particularités distinctives de l'état d'esprit de Mozart en 1772.

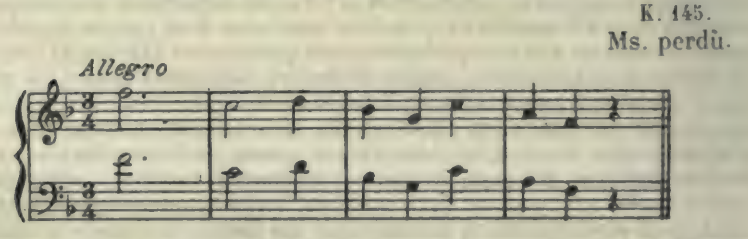
Mais cette analyse de l'apparence extérieure du morceau, d'abord, resterait incomplete si nous n'y ajoutions que Mozart, dans sa sonate, recourt volontiers à des imitations en contrepoint, très simples il est vrai, mais déjà d'une sûreté et d'une intensité expressives singulières. Et nous devons signaler enfin, par-dessus cette indication des procédés de la sonate, le caractère intérieur de celle-ci, le merveilleux sentiment de grandeur pathétique dont elle est tout imprégnée, et, concurremment avec lui, la tendance manifeste du jeune Mozart à unir et fondre ensemble tous les éléments de sa sonate, avec même certains artifices tout exprès d'unification, tels que celui qui consiste à faire commencer le second sujet par le même rythme qui vient de constituer le premier sujet. En un mot, toute la part de puissance dramatique qui, dès l'origine, a toujours existé dans le génie de Mozart, se manifeste à nous ici avec un éclat merveilleux; et peu d'œuvres sont mieux faites pour nous donner l'idée du mûrissement où le jeune homme a déjà atteint pendant cette période salzbourgeoise de 1772, en attendant sa grande crise romantique de l'hiver suivant.

Quant à la partie de l'orgue, toujours encore confondue avec celle des basses, il faut noter cependant que Mozart commence désormais à la chiffrer, ainsi qu'il fera jusqu'au jour où l'orgue et les basses se trouveront enfin séparés.

132. — *Salzbourg, entre janvier et mars* 1772.

Sonate d'église en fa, pour deux violons, basse et orgue.

K. 145.
Ms. perdû.



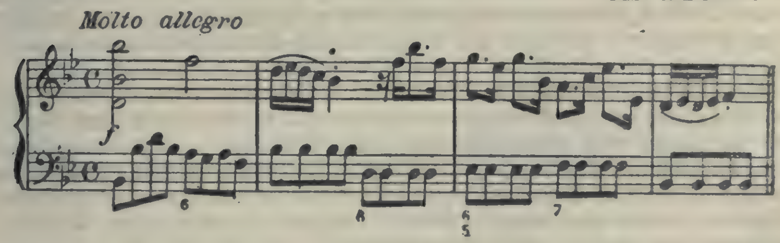
Cette sonate a sûrement été écrite en même temps que la précédente : et nous devons avouer que c'est surtout l'identité manifeste de l'écriture et du papier, entre les deux sonates, qui nous permet d'assigner une date précise à ce n° 132, œuvre aussi insignifiante et banale que l'était peu le n° 131, au point que son contenu musical nous aurait pleinement permis de la classer dans une période antérieure. Cependant, il y a dans la sonate certains détails, — par exemple l'addition de quatre mesures d'*intrada* à l'unisson avant le premier sujet proprement dit, ou encore la tendance évidente à établir un rapport entre le rythme du second sujet et celui du premier, — qui sont bien des traits distinctifs de la période du printemps de 1772. Le contrepoint, lui, n'intervient presque plus ; et la *rentrée*, qui était très variée dans la sonate précédente, se fait ici sans aucun changement. Le *développement*, d'autre part, expose un rythme tout nouveau, également à l'inverse de ce qui avait lieu dans la sonate précédente : mais non seu-

lement ce rythme rappelle beaucoup maints passages « italianisants » des symphonies de 1772; nous verrons qu'il arrivera souvent à Mozart, durant cette année, d'employer des sujets nouveaux dans ses *développements*, comme aussi, lorsqu'il sera pressé, de ne pas varier ses *rentrées*.

133. — *Salzbourg, mars* 1772.

Litaniæ de Venerabile Altaris Sacramento en si bémol, pour quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois (ou deux flûtes), deux cors, deux trompettes, basse et orgue.

K. 125.
Ms. à Berlin.



Kyrie : molto allegro ; Panis vivus : andante en fa (solo de soprano) ; Verbum caro : adagio en ré mineur ; Hostia sancta : molto allegro (soli et chœur) ; Tremendum : adagio en sol mineur et allegro en si bémol (solo pour ténor) ; Viaticum : Adagio en si bémol mineur ; Pignus : fugue ; Agnus Dei : un poco adagio en fa (solo de soprano) et en si bémol (chœur).

Ces litanies, dont la date nous est donnée par Mozart lui-même sur son manuscrit, sont évidemment une œuvre que le jeune homme a composée avec un soin particulier : les nombreuses corrections de l'autographe suffiraient à nous le prouver. Mais, avec cela, ces litanies attestent, chez Mozart, l'oubli des traditions de musique religieuse que le jeune homme avait rapportées d'Italie, et que nous avons encore retrouvées dans des œuvres de 1771. Ici déjà, la musique instrumentale l'emporte sur la musique vocale, et l'inspiration profane sur l'émotion religieuse. La séparation s'accentue entre les passages homophones et les passages en contrepoint; et ceux-ci, encore assez nombreux, sont déjà d'un travail beaucoup plus sommaire, se bornant souvent à des entrées en canon très vite arrêtées. On sent, dans tout le morceau, que ni la conduite des voix ni la marche des parties n'intéresse plus Mozart autant que naguère : ce qui l'intéresse, désormais, ce sont, au point de vue de l'expression, les effets dramatiques, et, au point de vue du métier, les modulations ingénieuses, les contrastes instrumentaux, tout ce qui donne pour nous une importance capitale aux symphonies de la même année.

L'illustre maître et confrère de Mozart à Salzbourg, Michel Haydn, a pareillement composé à plusieurs reprises des *Litanies du Saint-Sacre-*

ment, et ses litanies en *sol mineur* notamment, jadis publiées à la librairie Breitkopf, sont à coup sûr un des chefs-d'œuvre de toute la musique religieuse du temps. Aussi a-t-on cru pouvoir les rapprocher des deux séries de litanies composées par Mozart en 1772 et en 1776 : et cependant il suffit d'examiner l'un quelconque des morceaux de ces admirables litanies de Michel Haydn pour y sentir le cœur et la main d'un maître non seulement parvenu à la pleine possession de son art, mais mûri par de longues années de méditation artistique. A notre avis, ces litanies de Michel Haydn sont d'une date bien postérieure à la période que nous étudions : probablement écrites en 1792, où nous savons que le vieux maître a eu l'occasion de composer un ouvrage de cette sorte. Le fait seul de la publication chez Breitkopf, d'ailleurs, atteste déjà que c'est là une œuvre entièrement conforme au goût des premières années du XIXe siècle, et produite par Michel Haydn durant le glorieux soir de sa vie.

Mais en tout cas nous pouvons être assurés que le jeune Mozart, en 1772, ou bien n'a point connu les litanies en *sol mineur* de Michel Haydn ou du moins n'en a aucunement subi l'influence : car l'étude d'une œuvre comme celle-là n'aurait point manqué de se refléter pour nous jusque dans le style et jusque dans la coupe extérieure de ses propres litanies, tandis que, sous ce dernier rapport en particulier, le jeune garçon s'est borné à conserver fidèlement les divisions et toute l'ordonnance générale d'autres *Litanies du Saint-Sacrement* qui avaient été écrites, peu de temps auparavant, par son digne père, et qui certes ne lui auraient point servi de modèle à un tel degré s'il avait eu sous les yeux une œuvre aussi infiniment supérieure que les susdites litanies de Michel Haydn. C'est presque exclusivement à l'imitation des litanies de Léopold Mozart, — publiées depuis peu par M. Seiffert dans son choix de composition de ce maître, — que le jeune homme a réparti les différents versets de ses litanies, donnant aux divers morceaux ainsi artificiellement créés, à la fois, les mêmes dimensions et le même caractère, sauf pour lui à remplacer par sa généreuse et brillante exubérance mélodique de 1772 la sécheresse et la profonde nullité musicale de l'œuvre paternelle.

Chez Mozart comme chez son père, la première division des litanies va depuis le *Kyrie* initial jusqu'après les mots : *Sancta Trinitas, unus Deus, miserere nobis*. De part et d'autre, aussi, ce morceau est constitué d'alternances fréquentes de chœurs et de *soli*, après un long prélude instrumental exposant des sujets qui serviront ensuite à accompagner le chant. Mais en outre Mozart, avec son nouvel idéal de musique religieuse, a traité ce premier morceau absolument à la manière d'un *allegro* de symphonie ou de concerto, tout au moins pour ce qui est de l'orchestre. Après un court *adagio* servant d'*entrée* au chant, les deux sujets du prélude sont repris, l'un à l'orchestre seulement, l'autre à l'orchestre et aux voix ; et puis, pendant que chœurs et *soli* se poursuivent, avec de petites imitations, l'orchestre commence un véritable *développement*, suivi d'une *rentrée* régulière des deux sujets.

Vient ensuite, dans les deux litanies, un second morceau d'un ton différent, — en *fa*, chez Mozart, — qui va depuis les mots : *Panis. vivus*, jusqu'aux mots : *Memoria mirabilium Dei*. De ce morceau, Léopold Mozart

avait fait une suite de petits *soli*, entremêlés de quelques réponses du chœur. Wolfgang, lui, en fait un air de soprano, assez orné, et d'une exécution vocale parfois difficile, sous un accompagnement des plus brillants, mais qui parfois aussi risque d'étouffer le chant au lieu de se borner à le renforcer.

Le troisième morceau, consacré tout entier aux mots : *Verbum caro factum, miserere nobis*, constitue, dans les deux litanies, une façon de prélude lent à l'*allegro* qui suit. Mais ce prélude, très court chez Léopold Mozart, est beaucoup plus étendu dans l'œuvre de Wolfgang, et nous y apparait même l'un des passages les plus originaux des litanies tout entières, avec la gravité recueillie de son chant mineur, toujours homophone, sous les modulations expressives d'une figure continue des deux violons en triples croches. Après quoi commence l'*allegro* susdit, aux mots : *Hostia Sancta*, et nous voyons se dérouler le morceau le plus étendu des litanies, avec un petit *adagio* pathétique sur le seul mot : *Tremendum*, et une reprise du mouvement rapide sur les mots : *ac vivificum Sacramentum*. Dans l'*Hostia Sancta* proprement dit, les quatre voix chantent seules, tour à tour, les invocations des litanies, et le chœur leur répond par un *miserere nobis* d'un rythme en notes tenues que nous avons déjà rencontré plusieurs fois dans les chœurs religieux de Mozart durant cette période ; dans le *Tremendum*, le jeune garçon se croit tenu, tout de même que son père, à traduire l'image directe du mot en prêtant à l'orchestre un *trémolo* continu, — en triolets chez Wolfgang, et renforcé d'expressives figures des vents.

Et puis, de nouveau, le chœur cède la place aux *soli* dans un morceau consacré aux mots : *Panis omnipotentia verbi caro factus*, etc., jusqu'à *Refectio animarum*. Chez Wolfgang, ce morceau n'est même, tout entier, qu'un grand air de ténor, beaucoup plus fleuri que l'air de soprano précédent, et d'un accompagnement plus discret, mais avec, dans le chant, toute sorte de modulations aussi peu « vocales » que possible.

Et c'est alors, dans les deux litanies, le morceau que les musiciens salzbourgeois du temps devaient évidemment considérer comme le *clou* de leurs litanies : un morceau s'ouvrant aux mots : *Viaticum in Domino morientium*, mais pour aboutir bientôt à une grande fugue sur les mots : *Pignus futuræ gloriæ*. Le *Viaticum*, dans les deux litanies du père et du fils, est en mineur, — en *si bémol mineur* chez Wolfgang. Mais tandis que le père se contente de prêter au chœur un chant tout banal, à peine relevé de quelques imitations assez agréables dans sa dernière partie, ce *Viaticum* est au contraire, chez le fils, le seul morceau de toutes les litanies où se révèle à nous pleinement le génie poétique du jeune garçon. Accompagné par l'orchestre avec une réserve qui d'ailleurs n'exclut nullement l'expressive beauté des modulations, le chœur, dans ces quelques mesures de prélude à la fugue du *Pignus*, s'imprègne tout à coup d'une émotion pure et grave, essentiellement religieuse ; et les timbres des quatre voies s'unissent de la façon la plus heureuse pour la production d'un effet d'ensemble comme ceux dont nous avons naguère aperçu l'ébauche dans certains morceaux de la messe en *ut mineur*. Quant à la fugue qui suit, *fuga duplex*, selon l'indication inscrite par Léopold Mozart en tête de son morceau (et cela signifie simplement que la fugue comporte un *contre-sujet*), nous serions presque

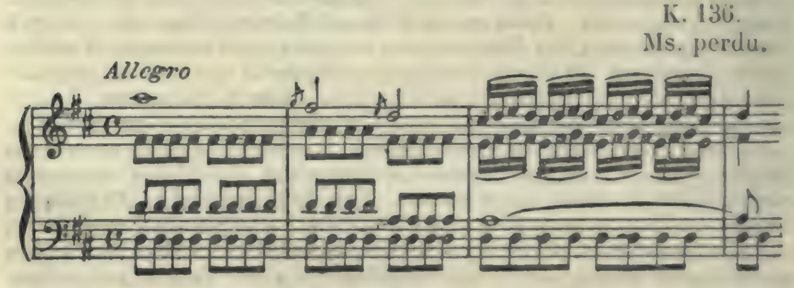
tentés d'avouer que le talent du père, ici, s'est élevé plus haut que n'a su le faire tout le génie du fils. Médiocre comme toute la musique que nous connaissons de lui, la fugue de Léopold Mozart n'en est pas moins un morceau fort agréable à entendre, avec une simplicité et une carrure fort bien faites pour répondre aux ressources des voix : tandis que la longue fugue de Wolfgang, trop longue et trop monotone, est semée de passages modulés qui conviendraient bien mieux à un orchestre qu'à un chœur. Toute la fugue, d'ailleurs, n'est rien que le travail d'un bon élève, sans aucune trace de la grandeur pieuse qui, naguère, rachetait les inexpériences des fugues de la messe en *ut mineur* [1]. L'orchestre, ici, se borne presque toujours à doubler le chant.

Enfin l'*Agnus Dei* qui termine les litanies est, lui aussi, divisé et traité de la même façon dans l'œuvre du père et dans celle du fils. Les deux premières invocations, *Parce nobis* et *Exaudi nos*, forment l'objet d'un *solo* de soprano, dans un mouvement lent, avec toutes sortes de traits et de vocalises ; après quoi la troisième invocation, *Miserere nobis*, donne lieu à un petit chœur d'un mouvement plus rapide, et dont l'accompagnement, dans les litanies de Wolfgang, nous apparait un de ceux où le jeune homme s'est le plus librement abandonné à sa fièvre d'instrumentation de cette présente période.

134. — *Salzbourg, entre janvier et mars* 1772.

Divertimento en ré, pour deux violons, alto et basse.

K. 136.
Ms. perdu.



Allegro. — Andante (en sol). — Presto.

D'après l'inscription des manuscrits, nous savons seulement que ce petit quatuor et les deux suivants ont été composés « en 1772, à Salzbourg » : mais leur évidente parenté avec les deux symphonies n[os] 127 et 129, comme aussi avec la sonate à quatre mains n° 130, permet de les classer incontestablement au début de cette année. Tous les trois semblent, d'ailleurs, avoir été écrits très vite et d'un seul trait.

1. Encore cette fugue, telle que Mozart l'avait écrite en 1772, était-elle sensiblement plus longue qu'elle l'est restée sous sa forme définitive : car le manuscrit nous fait voir, à trois reprises, d'importants passages (de 24, 10 et 12 mesures), qui ont été plus tard effacés par Mozart lui-même ou peut-être par son père, — ce dernier ayant eu l'occasion de procéder à une révision très attentive des litanies de son fils.

Mozart ne s'était plus essayé au genre du quatuor depuis le quatuor à cordes composé à Lodi en mars 1770. Il se trouvait, à cette date, entièrement sous l'influence de Sammartini et des Italiens : cette fois, la prédominance chez lui du style italien ne l'empêche pas de s'inspirer aussi, et très directement, des quatuors de Michel Haydn ; et si l'esprit des trois quatuors de Mozart reste encore tout italien, leur forme va même jusqu'à présenter une ressemblance singulière avec l'unique quatuor authentiquement daté de Michel Haydn qui nous révèle la manière de celui-ci en 1772. Il est vrai que ce dernier quatuor date du mois de décembre de ladite année : mais Michel Haydn n'était pas homme à changer de style aussi facilement que Mozart, et son œuvre peut parfaitement nous servir de spécimen pour connaître sa façon d'entendre le quatuor au moment où le jeune Mozart s'est inspiré de lui.

Notons d'abord le titre de *Divertissement* donné par Mozart à ses trois quatuors : c'est un titre que nous retrouvons très souvent sur des quatuors des deux frères Haydn, vers ce même temps (*Divertimento en quatuor*) ; et Michel Haydn, en particulier, avait coutume d'intituler ainsi presque toute son œuvre de musique de chambre, encore que son quatuor du 21 décembre 1772, appelé *Divertimento* sur des parties à Vienne, s'intitule *Notturno* sur le manuscrit original, — où le quatuor se trouve rehaussé par l'adjonction de deux cors. D'une façon générale, chez Mozart comme chez Michel Haydn, ce mot de *Divertimento* n'implique nullement encore, à cette date, un genre différent du quatuor ordinaire, sauf peut-être qu'il admet une liberté plus grande dans la distribution des morceaux, ceux-ci pouvant être joués avec des pauses entre l'un et l'autre. A cela près, les trois divertissements que nous étudions sont bien de véritables quatuors à cordes, ayant le même objet et les mêmes lois que le quatuor de Lodi, ou que les deux séries composées par Mozart durant les deux périodes suivantes.

Comme nous l'avons dit, la forme de ces petits quatuors les rattache entièrement au *Notturno* de Michel Haydn, tandis que leur inspiration dérive encore tout droit des ouvertures et quatuors italiens. C'est ainsi que le quatuor tout entier de Michel Haydn, mais surtout son *andante*, sont beaucoup plus *mozartiens* que les quatuors de Mozart, avec une grâce à la fois tendre et rêveuse qui, plus tard, s'imposera très profondément au cœur du jeune homme, et contribuera à former le Mozart que le monde connaît, mais dont le jeune Mozart de 1772 n'a pas encore saisi toute l'affinité avec son génie propre, dominé comme il l'est par le souvenir des chants plus nets et plus précis de l'école italienne. Ce qu'il emprunte à Michel Haydn, à ce moment, c'est, avec la coupe des morceaux, la conception de l'écriture du quatuor. Comme chez Michel Haydn, en effet, nous voyons chez Mozart le premier violon prendre désormais un rôle prépondérant, tandis que les trois autres parties se bornent, le plus souvent, à l'accompagner, presque sans aucune trace de contrepoint. De même, c'est à Michel Haydn que nous devons, dans les quatuors de Mozart, la longueur relative des *développements*, et la manière dont, volontiers, ils contiennent des allusions modulées aux sujets précédents. Au reste, l'analyse des morceaux des trois quatuors de Mozart nous permettra de signaler encore maints autres traits de comparaison.

Le premier des trois quatuors a la coupe traditionnelle de la sonate, avec un *andante* entre deux *allegros*. Le premier morceau est fait de deux sujets distincts, dont le second, comme chez Michel Haydn, est plus étendu et plus important que le premier, avec encore une troisième idée formant conclusion. Le long *développement* débute par une double reprise du premier sujet, modulée dans les tons de *mi* et de *si* mineurs : après quoi se produit un grand passage nouveau, d'un caractère très expressif, avec un accompagnement continu en doubles croches du second violon. Et il faut signaler encore que, dans la reprise, le changement ne porte, une fois de plus, que sur le second sujet, ce qui achève de rattacher ce quatuor aux œuvres du début de 1772.

L'*andante*, très différent de celui de Michel Haydn, et profondément italien, nous expose tour à tour trois petits sujets séparés, que suit une longue ritournelle ; et six mesures d'un *développement* nouveau, sous forme d'un chant du premier violon, ramènent une rentrée encore toute pareille de la première partie.

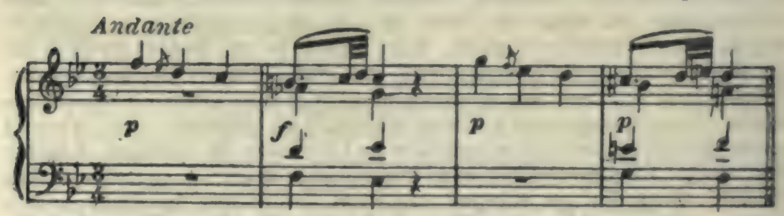
Quant au finale, traité en morceau de sonate sur des rythmes de rondo, à la manière du finale du quatuor de Michel Haydn, il offre la particularité de commencer par une sorte d'entrée, d'un rythme rappelant celui du finale du concerto milanais nº 126. En outre, Mozart s'essaie ici, dans le *développement*, à un petit *fugato*, sur une idée toute nouvelle ; et ces quelques mesures, d'ailleurs fort habilement conduites, représentent à peu près l'unique trace de contrepoint dans tout l'ensemble du quatuor.

Nous ne répéterons pas ici, l'ayant dit déjà à propos de la sonate à quatre mains nº 130, l'énumération des nombreuses ressemblances qui relient ce quatuor à ladite sonate, au point d'attester une date de composition presque simultanée.

135. — *Salzbourg, entre janvier et mars* 1772.

Divertimento en si bémol, pour deux violons, alto et basse.

K. 137.
Ms. perdu.



Andante. — Allegro di molto (même ton). — Allegro assai.

Ce que nous avons dit du quatuor précédent pourrait s'appliquer exactement à ce second quatuor de la même série, si, par un phénomène assez commun chez Mozart, ce second quatuor ne nous faisait voir une sorte de retour en arrière, avec une réapparition beaucoup plus marquée de l'influence italienne. Non seulement la distribution du

quatuor, avec son *andante* initial et ses trois morceaux dans le même ton, se rattache aux modèles italiens imités naguère dans le quatuor de Lodi : mais tout l'esprit et toute la forme des morceaux (à l'exception du finale) semblent infiniment plus étrangers au souvenir du style de Michel Haydn, comme si Mozart, après un premier élan d'enthousiasme pour l'art de ce maître, était revenu à la manière italienne qui lui était alors familière. De nouveau les sujets sont plus courts, plus nombreux et plus contrastés, le rôle des deux violons s'égalise et prédomine, les *développements* cessent de se rapporter directement aux idées précédentes, les ritournelles s'allongent, et les répétitions se multiplient : sans compter que le quatuor, plus encore que le précédent, donne l'impression d'être fait très vite, ce qui explique peut-être son retour plus marqué au style italien, ce dernier étant désormais pour Mozart d'un emploi plus facile.

Dans l'*andante* du début, le *développement* nous fait voir, en vérité, une tendance à élaborer en contrepoint la ritournelle qui le précède : mais ce *développement* s'arrête dès la quatrième mesure, pour être suivi d'une *rentrée* où, déjà, c'est le premier sujet qui se trouve varié et sensiblement étendu.

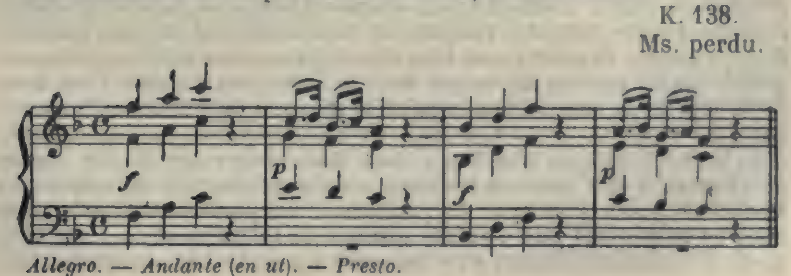
Quant à l'*allegro* suivant, tout écrit pour les deux violons, celui-là contient un *développement* nouveau un peu plus important, mais suivi d'une rentrée toute pareille de la première partie.

Comme nous l'avons dit, le seul morceau un peu significatif de ce quatuor est son finale, très court et traité en morceau de sonate, mais avec des rythmes caractéristiques, et tout un travail instrumental plus abondamment réparti entre les quatre exécutants. Le premier sujet, non sans analogie avec le style de Michel Haydn, est une sorte d'appel d'opéra bouffe que Mozart reprendra, un jour, dans ses *Noces de Figaro ;* et non moins charmantes sont les deux idées suivantes, dont la seconde rappelle un rythme de la symphonie en *fa* (n° 124) du 2 novembre 1771. Le *développement*, lui aussi, mérite d'être signalé : il débute en imitations, sur un sujet nouveau, entre les deux violons et la basse, et nous offre ensuite un beau thème nouveau, en *sol mineur*, qui aboutit à une cadence pleine, précédant la *rentrée*. Dans celle-ci, le second sujet, seul, est un peu varié.

136. — *Salzbourg, entre janvier et mars* 1772.

Divertimento en fa, pour deux violons, alto et basse.

K. 138.
Ms. perdu.



Allegro. — Andante (en ut). — Presto.

Si le second des trois quatuors de cette série semblait indiquer un relâchement de l'inspiration de Mozart, ce troisième quatuor, au contraire, nous montre le jeune homme s'efforçant déjà à se constituer un style propre, dans ce genre nouveau, en combinant les deux influences des maîtres italiens et de Michel Haydn. Comme dans le quatuor précédent, le rôle des deux violons domine de beaucoup ceux de l'alto et de la basse : mais de nouveau le premier violon seul est chargé du chant, tandis que le second s'occupe à l'accompagner en une foule de figures diverses, des plus ingénieuses. Et si les sujets sont encore séparés, du moins Mozart étend beaucoup le premier sujet, réduisant le second, suivant la manière des deux Haydn, à n'être qu'un court épisode mélodique qui forme conclusion. Aussi bien n'est-il pas impossible que, avant de composer ce troisième quatuor, Mozart ait eu l'occasion de connaître les six quatuors composés, en 1771, par le frère aîné de Michel Haydn.

Dans le premier *allegro*, une entrée à l'unisson, rappelant le style de l'*opera buffa*, précède un premier sujet que Mozart développe et travaille presque jusqu'à la fin de la première partie ; et c'est encore un travail thématique sur l'idée de ce premier sujet, mêlé avec un rappel de l'accompagnement du second sujet, qui forme le *développement* de ce remarquable morceau. Dans la rentrée, Mozart revient à son habitude de faire porter ses changements sur le second sujet.

Non moins curieux est l'*andante*, où Mozart, pour la première fois, débute aussitôt par un chant du premier violon, ainsi que le faisaient Michel Haydn et surtout son frère Joseph, aux environs de la même date. Mais l'italianisant qu'est Mozart n'ose pas encore suivre l'exemple des deux Haydn jusqu'à prolonger son chant pendant toute la durée du morceau : à ce premier sujet il en fait succéder un second, consistant en une façon de dialogue entre les deux parties supérieures et les deux voix d'en bas ; après quoi vient encore une ritournelle à l'italienne. Le *développement*, sur une idée nouvelle, nous offre l'intérêt de contenir une figure libre du violoncelle, sous l'accompagnement syncopé des autres parties. Et comme si Mozart se repentait de la longueur inaccoutumée de ce *développement*, le voici qui, tout d'un coup, par un retour imprévu à son habitude italienne de jadis, supprime la *rentrée* du premier sujet pour ne reprendre que le second, légèrement varié.

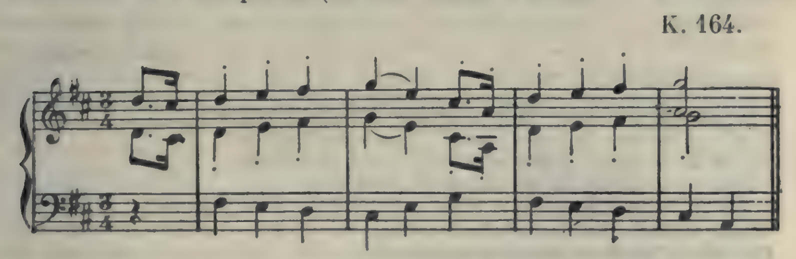
Le finale est un délicieux *rondo* à nombreux petits intermèdes, suivant la coupe adoptée par Mozart depuis la fin de son premier séjour d'Italie. Un thème d'allure très brillante et très gaie, exposé avec des imitations entre l'alto et le violoncelle, et se terminant par une cadence d'opéra bouffe, se répète cinq fois, ayant ses reprises entrecoupées par quatre petits thèmes nouveaux, dont le second en mineur. Tout cela écrit déjà avec une entente admirable du style du quatuor allemand, parsemé d'imitations et de passages en contrepoint, et puis si coulant, d'un bout à l'autre, si bien fondu dans une même veine de joie légère et chantante que nous ne pouvons nous empêcher de regretter que Mozart ait borné là sa série de quatuors, — ou plutôt de regretter que nous ne possédions pas d'autres quators de la même série : car tout porte à croire que Mozart en a composé six, cette fois comme les sui-

vantes, et que c'est à la même série qu'appartiennent trois autres quatuors possédés jadis par Aloys Fuchs (en *ut*, *la* et *mi bémol*, K. Anh. 211, 212 et 213).

137. — *Salzbourg, carnaval de* 1772.

Six menuets à danser avec trios pour deux violons, deux hautbois, une flûte, deux trompettes (ou deux cors) et basse.

K. 164.



Ce n'est pas seulement d'après le papier et l'écriture de ces menuets que nous sommes autorisés à en placer la date au début de l'année 1772. Car, d'abord, évidemment composés pour les bals du Carnaval, — qui commençait d'ailleurs volontiers depuis les fêtes de Noël, — ils ne peuvent pas dater de 1770 ni de 1771, puisque le jeune garçon a passé en Italie les premiers mois de ces deux années. D'autre part, la qualité musicale de ces menuets, ou plutôt le progrès technique dont ils témoignent, nous empêche de les tenir pour contemporains des charmants menuets nº 71 composés par Mozart en 1769 ; et au contraire nous aurons à étudier une autre série de menuets, ceux-là authentiquement datés de décembre 1773, qui nous révéleront une supériorité infinie, en toute façon, par rapport aux menuets de la série présente. Déjà trop habiles pour pouvoir dater de 1769, mais beaucoup trop faibles pour que nous puissions les classer en 1773 ou après cette date, les menuets en question doivent donc, forcément, avoir été produits durant ce Carnaval de 1772 que Mozart a entièrement passé à Salzbourg.

Et quant à ce qui est de leur valeur artistique, les quelques mots que nous venons de dire à ce sujet nous dispenseront d'insister sur de petites danses, évidemment improvisées, avec çà et là des inventions mélodiques déjà très agréables, mais sans que l'on y découvre aucune trace du moindre effort créateur, ni non plus d'aucune originalité personnelle. Traités d'une main plus vigoureuse et plus sûre que ceux de la série de 1769, ces menuets n'ont pas même l'exquise grâce chantante de bon nombre de morceaux de cette série antérieure : nous y sentons que les goûts et les ambitions de Mozart, désormais, s'adressent à des genres plus hauts, en attendant que le génie du jeune homme finisse par s'épanouir tout entier jusque dans sa musique de danse. Ajoutons que les deux violons, selon l'habitude italienne de Mozart, tiennent ici une place prépondérante, le premier chargé du chant, le second de l'accompagnement, tandis que les hautbois ou la flûte se bornent, le

plus souvent, à doubler la ligne mélodique ainsi dessinée par le premier violon.

138. — *Salzbourg, mars et avril* 1772.

Il Sogno di Scipione, Azione teatrale en un acte, pour deux soprani, trois ténors et chœurs, avec accompagnement de deux violons, alto, deux flûtes, deux hautbois, deux trombones, timbales et basse.

K. 126.
Ms. à Berlin.

Ouverture (*voir le n° 139*).

I. Air de Scipion (ténor) en *fa : Risolver non osa : andante.*
II. Air de Fortuna (soprano) en *ut : Lieve sono : allegro.*
III. Air de Costanza (soprano) en *la : Ciglio, che al sol.*
IV. Chœur de Héros en *ré : Germe di cento Eroi.*
V. Air de Publio (ténor) en *si bémol : Se vuoi che te raccolgano.*
VI. Air d'Emilio (ténor) en *sol : Voi colaggiu.*
VII. Air de Publio en *fa : Quercia annosa.*
VIII. Air de Fortuna en *la : A chi serena.*
IX. Air de Costanza en *mi bémol : Biancheggia il mar.*
X. Air de Scipione en *si bémol : Di che sei l'arbitra* (*un poco adagio* et *allegro*).
X *bis*. Récitatif de Fortuna et Scipione : *E ben provani avversa.*
XI. Air pour soprano en *sol* (*Licenza*) *: Ah perche cercar.*
XII. Chœur en *ré : Cento volte.*

Le *Sogno di Scipione* a été composé par Mozart pour les fêtes qui, le 29 avril 1772 et les jours suivants, devaient célébrer à Salzbourg l'intronisation du nouvel archevêque, élu depuis le 14 mars précédent. Le poème de Métastase choisi par Mozart, — ou plus probablement imposé au jeune garçon, — n'était qu'une adaptation scénique du *Somnium Scipionis* de Cicéron, entremêlée de quelques traits empruntés aux *Punica* de Silius Italicus. Endormi dans le palais de Massinissa, le jeune Scipion voit apparaître en rêve, d'abord, la déesse de la Chance et celle de la Constance, puis la troupe entière de ses ancêtres, parmi lesquels Scipion l'Africain et Scipion Émilien, notamment, lui enseignent la vanité des biens terrestres. Sur quoi le jeune Scipion, se décidant enfin à choisir entre les deux déesses, déclare préférer la Constance à la Bonne Fortune.

Destinée à n'être chantée qu'une fois, à l'occasion d'une fête, comme *Ascanio in Alba*, cette « action théâtrale » est cependant d'un tout autre genre. Au lieu d'un ballet pastoral, elle a plutôt le caractère d'une cantate, ou d'un oratorio profane : et il en résulte que les airs courts d'*Ascanio* y sont remplacés par de grands airs d'*opera seria*. De plus, *Il Sogno di Scipione* a été écrit pour Salzbourg, où, au contraire de l'Italie, on aimait fort les morceaux un peu longs, comme Mozart l'écrira lui-même, plus tard, quand il comparera le goût salzbourgeois à celui de Paris. Enfin l'action de cette petite pièce est à peu près nulle : les personnages y débitent des sentences morales, sous une foule de méta-

phores dont chacune, suivant l'habitude de Métastase, devait offrir au musicien l'occasion de petites images musicales. Et nous devons dire tout de suite que, sur ce dernier point, Mozart ne s'est presque plus conformé aux traditions anciennes : ce n'est que tout à fait par accident que, dans un ou deux airs, il a essayé de figurer le vent qui souffle, ou un enfant qui pleure. Mais, pour le reste, sa partition dérive directement des circonstances que nous venons d'indiquer. Ecrite à Salzbourg, elle est de dimensions plus amples que les œuvres dramatiques précédentes, avec des entrées instrumentales plus longues et des strophes plus étendues, comme aussi avec un accompagnement déjà beaucoup plus fourni. Écrite sur un livret désormais vieilli, et absolument fastidieux, nous sentons qu'elle n'a rien eu pour intéresser Mozart, et que l'ampleur même de ses airs ne les empêche pas d'avoir été composés très rapidement. Enfin, le genre héroïque du poème a conduit Mozart à traiter les neuf airs, — qui, avec deux petits chœurs et la *licenza*, forment toute la pièce, — en airs d'*opera seria*, ou plutôt même de cantate héroïque.

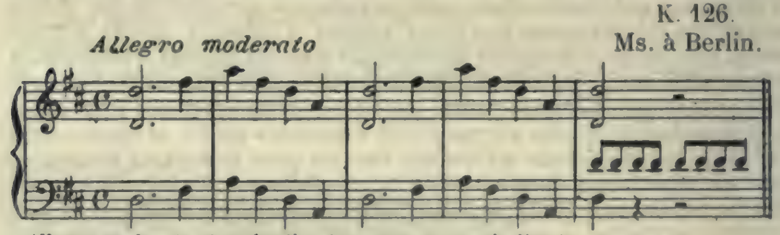
Tous ces airs ont la coupe du *demi da capo*. Les uns ont deux sujets dans leur première partie, les autres n'en ont qu'un seul; et le dernier de Scipion (n° 10) a ses deux sujets dans des mouvements différents. Mais nous devons signaler ici, dans les trois airs n°s 2, 6 et 8, le premier essai d'une innovation que nous allons trouver constamment employée dans les airs de *Lucio Silla*. Au lieu de reprendre intégralement, après la petite partie non répétée, la seconde strophe de la première partie, Mozart reprend d'abord, en le variant librement, le premier sujet de la première strophe, et puis il le fait suivre d'une reprise intégrale du second sujet tel qu'il était dans la seconde strophe. A cette différence près, les neuf airs ont tous la même allure brillante et superficielle. Les cadences y sont nombreuses et souvent très difficiles : le chant recommence déjà à perdre un peu son caractère purement vocal, sous l'influence du milieu allemand de Salzbourg : mais, dans quelques-uns des airs, ce défaut est racheté par une grandeur et une pureté mélodiques qui apparentent ces airs aux œuvres instrumentales de la même période (notamment les airs n°s 2 et 10). Les secondes parties des airs, assez insignifiantes en soi, donnent souvent lieu à d'ingénieuses trouvailles dans l'accompagnement. L'unique récitatif accompagné est insignifiant ; le chœur final ne l'est guère moins, et dans le grand chœur n° 4, un très beau passage en imitations s'arrête malheureusement beaucoup trop vite, pour être suivi d'une reprise un peu variée du chant homophone du premier sujet.

Suivant l'usage de Salzbourg, Mozart a joint à sa cantate une *licenza*, rendant expressément hommage au prince-archevêque, qui était maintenant le détestable Jérôme Colloredo. Mais cette partie de son travail l'attirait si peu qu'il n'a même point pris la peine de traiter musicalement, comme il l'avait fait dans les deux *licenza* n°s 47 et 73, le récitatif précédant l'air ajouté ; et de celui-ci il a fait une petite *cavatine* sans grande signification, avec deux couplets dont le second commence à la dominante et est un peu varié. Plus tard, sans doute en 1776, Mozart, probablement honteux de la pauvreté de cet air, lui en substituera un autre (n° 251) d'une valeur musicale infiniment plus haute.

139. — *Salzbourg, mars ou avril* 1772.

Ouverture en ré de l'Action théâtrale : Il Sogno di Scipione, pour deux violons, alto, deux flûtes, deux hautbois, deux cors, trompettes, timbales et basse.

K. 126.
Ms. à Berlin.



Allegro moderato et andantino (*mouvement non indiqué*).

Comme nous l'avons dit déjà à propos du *Sogno* lui-même, dont le manuscrit porte simplement la date de l'année 1772, ce n'est pas pour « l'élection » du nouvel archevêque Colloredo, le 14 mars de cette année, mais bien pour son « intronisation », célébrée le 29 avril et les jours suivants, qu'a été écrite cette « action théâtrale ». Et tout porte à croire que l'ouverture, cette fois, a été composée en dernier lieu, tout à fait vers la fin d'avril : car, en plus d'une ressemblance générale très frappante avec les deux symphonies nos 140 et 141, écrites au début de mai 1772, on y trouve des rythmes qui reviennent, presque tout pareils, dans la seconde de ces symphonies.

Sans doute Mozart, désirant flatter le goût exclusif du nouveau prélat pour la musique italienne, aura-t-il tâché à se dégager complètement de toute trace de l'influence allemande, qu'il recommençait à subir durant les mois précédents : car son ouverture est plus foncièrement italienne en toute façon que celle même d'*Ascanio in Alba*. Et probablement aussi l'aura-t-il composée très vite, comme le corps de la cantate : car, avec des idées charmantes, son exécution parait improvisée, ce qui d'ailleurs contribue encore à lui donner l'allure facile et rapide d'une véritable « ouverture » italienne.

Pour la coupe d'ensemble, Mozart s'est souvenu de son ouverture d'*Ascanio*, qui consistait en un *allegro* s'enchaînant avec une sorte de danse, d'un mouvement plus lent : mais tandis que, dans *Ascanio*, cette coupe se justifiait par le caractère du morceau chanté qui suivait, et qui, malgré ses chœurs, équivalait à un finale de symphonie, cette fois, l'*andantino* forme l'unique finale de l'ouverture, s'enchaînant avec le grand récitatif du réveil de Scipion. Mozart a d'ailleurs, plus tard, de même qu'il avait fait pour l'ouverture d'*Ascanio*, composé pour cette ouverture de *Scipione* un second *allegro* (nº 155), permettant à l'ouverture d'être jouée au concert comme une symphonie.

Dès le début du premier morceau, nous apercevons clairement l'imitation des ouvertures italiennes. Un grand *tutti*, tout rythmique, est suivi d'une figure mélodique des deux violons, s'opposant à lui en un contraste marqué ; et il n'y a pas un détail de ce premier morceau qui ne nous ramène de deux ans en arrière, évoquant le souvenir des sym-

phonies composées jadis à Milan et à Rome. Répétitions constantes séparation absolue des sujets, réduction du travail musical aux deux violons, emploi constant et peu utile des instruments à vent, nombreuses ritournelles, *développement* tout nouveau, et jusqu'à des procédés de modulation rencontrés déjà dans ces ouvertures italiennes de 1770 (par exemple l'attaque subite d'un ton nouveau, au début du *développement*). On peut dire, sans trop d'exagération, que tous les chants sont exposés à découvert par les deux violons, tandis que les bruyants *tutti* se trouvent réservés pour les ritournelles. Dans la reprise, le second sujet est entièrement passé (ce qui nous ramène encore aux symphonies de 1770), et la rentrée de sa ritournelle aboutit à une longue *strette* nouvelle, destinée à préparer l'*andantino* suivant, mais non pas sans que, au milieu de cette *strette*, reparaisse brusquement le rythme du premier *tutti*.

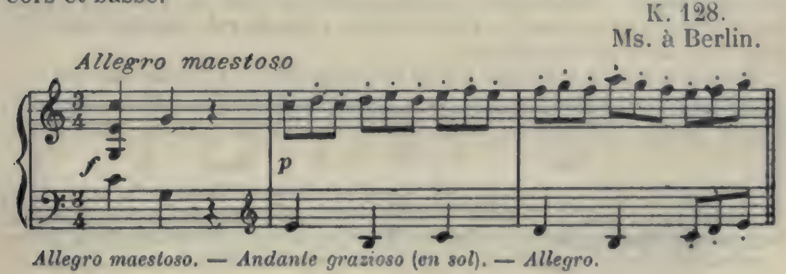
Ainsi la forme de ce premier morceau atteste, chez Mozart, ce que l'on pourrait appeler une régression, sous l'influence du désir d'imiter pleinement le style italien : mais il n'en résulte pas que, au point de vue du choix des idées et même de la mise en œuvre, Mozart revienne pareillement en arrière, oubliant les progrès accomplis chez lui depuis 1770. Le chant qui sert de *développement*, par exemple, a beau n'être exposé que par les violons, il nous fait voir une pureté de lignes et une extension mélodique bien éloignées déjà du style de Mozart pendant son premier voyage d'Italie : et tout le long passage nouveau qui termine ce premier morceau, après la *rentrée* du premier sujet, abonde en modulations imprévues et hardies qui permettent de prévoir l'originalité des œuvres symphoniques immédiatement suivantes.

Quant à l'*andantino*, nous avons dit déjà que Mozart en a fait une danse pastorale rappelant celle de l'ouverture d'*Ascanio* : deux sujets juxtaposés y sont repris sans *développement*, mais avec de belles variations expressives où les instruments à vent jouent un rôle considérable. Et rien n'est plus gracieux, ni d'un chant plus pénétrant, ni plus « mozartien » que tout ce délicieux morceau, aboutissant à une série de modulations puissantes et singulières, sur un rythme grave et entrecoupé qui doit avoir servi, dans l'intention de Mozart, à traduire les derniers instants du sommeil de Scipion.

140. — *Salzbourg, commencement de mai* 1772.

Symphonie en ut, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors et basse.

K. 128.
Ms. à Berlin.



Allegro maestoso. — Andante grazioso (en sol). — Allegro.

L'autographe de cette symphonie porte simplement « mai 1772 » : mais la ressemblance de sa musique avec celle de l'ouverture du *Sogno di Scipione*, composée vers la fin d'avril, et, d'autre part, sa différence marquée avec la symphonie nº 143, également composée « en mai 1772 », nous conduit à admettre que cette symphonie-ci et la suivante datent des premiers jours de ce mois, tandis que le nº 143 a été écrit plusieurs semaines après.

Comme nous l'avons dit, les nºs 140 et 141 offrent à un très haut degré tous les caractères du style de l'ouverture italienne. Aussi bien se rattachent-ils à ce genre jusque dans la disposition des morceaux, Mozart y supprimant le menuet, qu'il avait laissé même dans ses symphonies milanaises de 1771. Sans doute il aura écrit ces deux symphonies pour les fêtes qui ont suivi, à la cour salzbourgeoise, l'intronisation du nouvel archevêque, amateur passionné du style italien. Et sans doute aussi Mozart, grâce à ce goût de Colloredo pour la musique italienne, aura eu l'occasion de connaître à ce moment des œuvres de quelque nouveau maître italien d'alors : car ses deux symphonies, tout en nous présentant plusieurs des traits distinctifs du style général de l'*ouverture* italienne, nous font voir en même temps des particularités très originales, qui déjà ne permettent plus de placer ces symphonies en regard des œuvres composées naguère à Rome et à Milan[1]. Non pas qu'il ne faille tenir compte, devant la force et la beauté de ces symphonies, du génie propre de Mozart en 1772 : mais il y a ici des qualités si différentes de celles que nous ont montrées les œuvres des mois précédents, — ainsi l'intensité dramatique des rythmes, ou encore l'emploi très fréquent d'un contrepoint simple et tout imitatif, à l'italienne, — que nous reconnaissons sans aucun doute, une fois de plus, le reflet d'un modèle nouvellement apparu à l'horizon de Mozart, et qui ne saurait être ni l'un des deux Haydn, ni personne qu'un maître italien, peut-être invité à Salzbourg par l'archevêque Colloredo.

En tout cas, ces deux symphonies purement italiennes nous permettent d'apprécier le mouvement continu de progrès qui s'opère chez Mozart en 1772. Le style italien y est conservé, dans son ensemble : mais chacun de ses détails y est élaboré, revêtu d'une signification et d'une beauté nouvelles. Les idées, comme déjà dans l'ouverture du *Sogno*, ont à la fois une force expressive et une étendue mélodique des plus remarquables ; l'harmonie tend à s'enrichir de modulations et de chromatismes caractéristiques, les parties instrumentales se répondent sans cesse en de fines et ingénieuses imitations ; et bien que le gros du travail musical reste toujours confié aux deux violons, tous les autres instruments interviennent, par endroits, avec un rôle encore restreint, mais très libre et très efficace.

Dans le premier morceau du nº 140, le premier sujet est encore tout rythmique, à l'italienne, avec des répétitions incessantes des phrases et une longue ritournelle d'opéra : mais déjà le second sujet, d'une

1. D'après Hanslick, il y avait à Salzbourg, précisément durant cette année 1772, des *académies* où, de cinq heures à onze heures, l'on exécutait des symphonies italiennes de Sammartini et de Chrétien Bach, — ce qui nous prouve bien encore la prépondérance du goût italien dans l'entourage immédiat du jeune Mozart.

allure dansante, est varié et travaillé, sans compter que sa ritournelle même en est encore une variation. Le *développement* qui suit est nouveau, toujours suivant l'habitude italienne, mais son extension inaccoutumée, la richesse de ses modulations, l'importance de ses marches de basse (souvent en contrepoint), tout cela diffère beaucoup des petits *développements* transitoires de naguère ; et lorsque le premier sujet se trouve repris, ensuite sa *rentrée* est variée par des modulations expressives qui annoncent déjà le traitement prochain des *rentrées* chez Mozart. Il est vrai que la ritournelle du premier sujet, et le second tout entier, sont désormais repris à peu près sans changement, ce qui n'est pas non plus sans indiquer une modification essentielle dans les procédés du jeune maître.

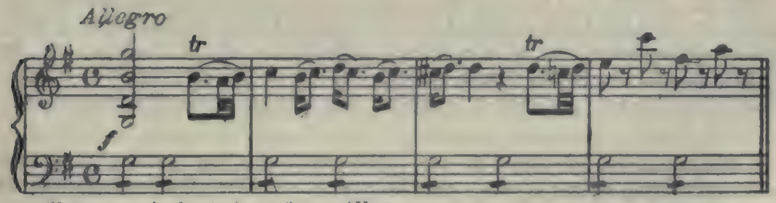
L'*andante* (notons le qualificatif italien : *grazioso*) offre cette particularité curieuse que ses deux sujets et son *développement* sont constamment traités en contrepoint libre à trois parties, l'alto se bornant à suivre les basses. Les deux sujets commencent en canon ; le *développement* nous fait voir un beau travail de contrepoint sur les idées et les rythmes du second sujet. Après quoi la *rentrée* est à peine variée, çà et là, par de petites nuances insignifiantes. Et le caractère chantant de ces contrepoints, et la séparation des sujets, et la réduction du morceau au quatuor des cordes, tout cela évoque aussitôt l'idée d'un modèle italien, de quelque chose comme un Sammartini plus savant et plus sec.

Le même contrepoint élémentaire se retrouve dans le finale, traité suivant une coupe singulière, et dont l'équivalent ne se rencontre que chez les maîtres italiens (Sammartini, Boccherini, etc) : c'est une sorte de *rondo* où le refrain n'est repris qu'une fois, comme dans un morceau de sonate, mais avec divers intermèdes nouveaux, après comme avant cette reprise. Les deux violons continuent à tenir le premier plan, et parfois, comme chez les Italiens, c'est le second violon qui expose le chant, sous un accompagnement continu du premier. Sans cesse de légères imitations jaillissent de la trame musicale, sans cesse les instruments à vent font entendre de petits appels caractéristiques, tout cela dans un rythme rapide et brillant, toujours suivant le pur esprit des finales italiens.

141. — *Salzbourg, commencement de mai* 1772.

Symphonie en sol, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, violoncelle et basse.

K. 129.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Andante (en ut). — Allegro.

Cette symphonie (dont l'autographe porte la date : mai 1772) doit avoir été composée immédiatement après la précédente, car tous les traits que nous avons signalés dans cette dernière se retrouvent ici, attestant la même influence d'un nouveau modèle italien ; mais déjà, ainsi que cela arrive toujours chez Mozart, nous découvrons ici un effort à approfondir et à rehausser le style que le jeune homme s'est borné d'abord à imiter. Non seulement les proportions des morceaux sont plus amples, comme aussi celles des idées mélodiques : déjà Mozart s'ingénie à mettre plus d'unité entre ces idées, en même temps qu'il accommode à son génie propre la forme étrangère qu'il vient d'adopter. La symphonie garde bien encore l'allure et le caractère d'une *ouverture* italienne : mais déjà nous sentons que cette ouverture est écrite par un Allemand, incapable de se satisfaire de ce que le style instrumental italien a toujours de bref et de morcelé.

Dans le premier morceau, les deux sujets, nettement séparés, n'en ont pas moins un rythme et une expression tout semblables ; et tous deux, malgré leur première apparence italienne, revêtent une extension lyrique où se montre déjà tout entier le génie de Mozart.[1] Les basses répondent en imitation aux violons, les instruments à vent font des passages à découvert, et la ritournelle du second sujet commence par un grand *crescendo* de cinq mesures qui nous prouve que Mozart pressentait dès lors ce genre d'effets, avant de se l'approprier à Mannheim en 1777. Le *développement* même, ici, très long et très travaillé, reprend et poursuit l'idée du second sujet, avec de curieux unissons expressifs, et, avant la *rentrée*, une suite plus curieuse encore de modulations chromatiques. Quant à la *rentrée*, on pourrait dire qu'elle se fait sans changement si quelques petites nuances nouvelles n'apparaissaient au début de la ritournelle du premier sujet.

Deux sujets encore dans l'*andante*, toujours parents l'un de l'autre, et consistant ici en deux chants des premiers violons, ce qui semble dénoter que déjà l'influence des deux Haydn se mêle un peu, dans l'esprit de Mozart, à celle de ses modèles italiens. Le *développement*, très court, est fait d'une entrée en canon sur le rythme du premier sujet, et qui, cette fois, s'étend aux quatre parties. Mais l'élément le plus curieux, dans cet *andante*, est une extension pathétique, très imprévue, de la ritournelle du premier sujet dans la reprise, tandis que le reste du morceau est repris sans changement. Notons encore pour la première fois, à la fin du morceau, trois mesures qui ne se trouvent pas avant les deux barres, et qui nous offrent ainsi l'ébauche de ces *codas* que nous rencontrerons bientôt chez Mozart, à l'exemple de Michel et de Joseph Haydn.

Quant au finale, il est peut-être plus foncièrement italien encore que celui du n° 140, avec son rythme de chasse et ses nombreuses petites idées juxtaposées, le plus souvent présentées en imitations par les deux violons. On croirait entendre un finale de Sammartini ; et l'imitation italienne est poussée à tel point que Mozart, rétrogradant de plu-

1. Notons ici que le second de ces sujets sera repris par Mozart, mais avec une signification et une couleur très différentes, dans sa grande symphonie en *ut* de 1780.

sieurs années, imagine de remplacer son *développement* par une rentrée à la dominante, après les deux barres, suivie de l'introduction d'une idée nouvelle, pour aboutir à une reprise intégrale des autres idées de la première partie.

142. — *Salzbourg, mai* 1772.

Regina cæli en si bémol, pour quatre voix, deux violons, alto, deux hautbois (ou deux flûtes), deux cors, basse et orgue.

K. 127.
Ms. à Berlin.



I. *Regina cæli : allegro maestoso en si bémol.*
II. *Quia quem meruisti : andante en fa.*
III. *Ora pro nobis : adagio en mi bémol.*
IV. *Alleluia : allegro en si bémol.*

Ce *Regina Cæli* est construit exactement sur le même modèle que celui de l'année précédente. Sauf le grand *solo* de soprano de l'*Ora pro nobis*, tous les morceaux y ont la forme des morceaux ordinaires des symphonies de Mozart : et nous pourrions nous borner à dire simplement que, tandis que le *Regina Cæli* de 1771 ressemblait aux symphonies simples et brillantes, à l'italienne, que Mozart composait à la même époque, le *Regina Cæli* de 1772, avec son orchestration plus fournie et beaucoup plus modulée, rappelle les symphonies, déjà très allemandes, de la même année. Le chant, lui aussi, au moins dans le premier morceau, est plus riche en modulations que dans l'autre *Regina Cæli* : le contrepoint y joue un grand rôle, alternant avec un rythme en notes tenues que nous avons signalé déjà dans la Messe n° 128 et les litanies n° 133. Le solo de soprano du *Quia quem meruisti* est entrecoupé d'un petit chœur qui entre en canon. Et l'*Alleluia* final, avec la légèreté de

son rythme, a, lui aussi, une allure plus relevée que celui de l'autre *Regina Cæli*.

Cependant, d'une façon générale, le motet de 1771 était incontestablement mieux écrit pour les voix, avec une préoccupation de leurs ressources propres qui, ici, n'apparaît plus au même degré. Seule, la partie du soprano est traitée avec un soin particulier, et sans cesse agrémentée de traits et de vocalises. C'est évidemment de ce *Regina Cæli* que Léopold Mozart parlait comme du *Regina Cæli* composé pour la femme de Michel Haydn, cantatrice dont la voix de soprano était très en renom à Salzbourg : car le rôle du soprano y apparaît dominant dans les quatre morceaux. Et ce détail a pour nous l'intérêt de nous montrer Mozart en relations personnelles avec la famille d'un maître dont toute son œuvre, depuis lors, atteste de plus en plus profondément l'influence.

143. — *Salzbourg, derniers jours de mai* 1772.

Symphonie en fa, pour deux violons, deux altos, basse, deux flûtes, deux cors en *fa,* deux cors en *ut.*

K. 130.
Ms. à Berlin.

Allegro. — Andantino grazioso (en si bémol). — Menuet et trio (en ut). — Allegro molto.

Comme nous l'avons dit déjà, la musique de cette symphonie diffère trop évidemment de celle des deux numéros 140 et 141 (qui, tout de même que ce numéro 146, portent simplement la date de « Mai 1772 ») pour que sa composition ait pu avoir lieu immédiatement à la suite de celle des deux petites symphonies ci-dessus : mais on comprend fort bien, d'autre part, que quelques semaines aient suffi pour réaliser, dans l'art du jeune homme, l'immense progrès attesté par cette symphonie, en regard des deux précédentes. Car le fait est que ce progrès n'implique, en somme, aucun élément nouveau, et consiste simplement dans une élaboration beaucoup plus approfondie des principes et des procédés esthétiques que nous ont révélés les œuvres précédentes. Déjà, cependant, l'influence de Joseph Haydn commence à agir ici plus sensiblement que dans le n° 141, où nous avons cru déjà en découvrir des traces : c'est à elle que sont dus, par exemple, des procédés comme le rappel du premier sujet après l'exposé du second, la longueur du *développement* et son emploi à élaborer les rythmes des sujets précédents, la succession de *soli* et de *tutti* avec des nuances différentes, au lieu des simples répétitions italiennes, la répartition du langage musical entre

les deux violons, d'une part, et de l'autre, les altos et les basses, le système des *codas* distinctes, terminant les morceaux après de nouvelles barres de reprise ou un simple point d'orgue, sans compter maints détails d'instrumentation que nous aurons à relever au cours de notre analyse. Mais l'inspiration de Mozart n'en reste pas moins encore tout italienne, se traduisant aussi bien dans le choix des idées que dans leur traitement ; le jeune homme n'emprunte aux deux Haydn (ou plutôt à Joseph, car nous avons dit que Michel, cette année-là, subit pleinement, lui-même, l'influence italienne) des procédés nouveaux de métier que pour les utiliser à un relèvement de la portée et de la mise au point de l'*ouverture* italienne. Toujours encore les idées sont nettement séparées, et volontiers contrastées, chacune toute chantante, chacune suivie d'une longue ritournelle ; et bien que nous voyions, çà et là, le chant des altos et basses s'opposer en réponse à celui des violons, ce ne sont toujours encore là que des épisodes, et toujours les deux violons conservent une tendance à se charger, seuls, du rôle principal. Ainsi cette symphonie, comme les précédentes, nous montre Mozart dominé par ses souvenirs de l'art italien : évidemment le jeune maître « pense » ses symphonies en Italien, et s'imagine continuer l'œuvre de ces maîtres transalpins qu'aime et protège l'archevêque Colloredo ; c'est à son insu, sous la poussée inconsciente de son génie, que le moule italien où il prétend s'enfermer commence déjà à s'étendre jusqu'à menacer de se rompre, et que, au lieu des aimables *ouvertures* qui lui servent de modèle, nous le voyons dès maintenant, dès cette première de ses grandes symphonies, créer cet art à la fois mélodique et puissant, profondément original malgré des traces constantes d'imitations étrangères, que sera désormais, jusqu'au bout, la symphonie de Mozart.

Chacun des morceaux de cette symphonie nous apporte déjà une telle quantité d'éléments constitutifs de l'art ultérieur du jeune homme qu'il vaudrait la peine d'être étudié presque note par note. Nulle part, peut-être, nous ne voyons aussi clairement l'effort involontaire du génie de Mozart à s'épancher en pleine liberté, dans un langage tout formé d'éléments venus du dehors, et pourtant le plus personnel qui fût jamais. Force nous sera, toutefois, de nous borner ici à quelques observations très générales, après avoir encore répété que la présente symphonie occupe une place capitale dans l'histoire du développement du génie de Mozart.

Dès le début du premier morceau, nous avons l'impression d'être admis dans un monde artistique nouveau. Ce premier sujet d'un rythme vigoureux et précipité (repris ensuite par Mozart, au premier finale de la *Flûte enchantée*, pour traduire la fureur bouffonne de Monostatos), cette répétition du sujet très variée, et exposée par tout l'orchestre après ne l'avoir été d'abord que par les deux violons, cette addition, au premier sujet, d'un contre-sujet syncopé tout en modulations expressives, avec une transition confiée aux cors, ce sont déjà autant d'acquisitions définitives pour l'art ultérieur de Mozart. Et si la longue ritournelle du premier sujet, et le second sujet tout entier, avec son travail des deux violons se répondant, si tout cela nous ramène encore au style de l'ouverture italienne, voici que, de nouveau, après la ritournelle du second

sujet, nous voyons reparaître, — avant les barres de reprise, — le rythme typique du premier sujet, cette fois rappelé en imitations par les deux violons. Suit un long *développement*, tout construit lui aussi sur ce même rythme, qui maintenant passe alternativement aux violons et aux basses, avec une variété et une originalité de modulation que Joseph Haydn lui-même, à ce moment de sa vie, aurait pu envier. Hélas ! l'élève des Italiens se retrouve dans la rentrée, qui apparaît à peine un peu changée, ou plutôt allégée, au lieu des belles reprises variées que nous rencontrons chez Joseph Haydn en 1771. Mais l'esprit d'innovation et l'imitation des deux Haydn se montrent, une dernière fois, à la fin du morceau, où Mozart introduit quatre mesures de *coda* n'ayant point figuré dans la première partie. A quoi nous devons ajouter que, d'une façon générale, l'instrumentation de ce morceau atteste également un progrès extraordinaire, aussi bien pour ce qui est du quatuor à cordes que pour les parties des flûtes et des quatre cors, ces derniers marchant deux par deux, et avec une partie sensiblement plus chargée pour les deux cors en *fa*. Ici, l'influence de Joseph Haydn se fait sentir déjà presque exclusivement : nous voulons dire des symphonies composées par Joseph Haydn en 1770 et 1771 (nos 40-43), car nous verrons bientôt que Mozart, à ce moment, ne doit pas avoir connu le magnifique élan de romantisme qui caractérise toute l'œuvre instrumentale du maître d'Esterhaz en 1772.

L'*andantino grazioso* qui vient ensuite est d'apparence plus italienne, avec ses deux petits sujets nettement séparés, et son court *développement* en simple transition. Mais nous y retrouvons, de nouveau, maints procédés d'origine allemande, et employés à peu près de la même façon que dans l'*allegro* précédent : ainsi, la répétition variée du premier sujet en *tutti* et *forte*, le rappel de ce sujet après le second, et les passages libres des instruments à vent, chargés surtout de conduire d'une idée à une autre. De plus, le *développement*, pour être trop court, n'en utilise pas moins le rythme du premier sujet, avec de curieuses réponses des basses en imitation ; et la rentrée, ici, sans être extrêmement variée, comporte l'addition d'un long passage nouveau, d'un style concertant, avec de remarquables effets de cors. Mais la partie la plus intéressante de ce morceau, au point de vue historique qui nous occupe, est sa fin, faisant déjà pressentir les prochaines conclusions de ce qu'on pourrait appeler les symphonies romantiques de Mozart. Après l'exposé du second sujet, le premier sujet reparaît, une troisième fois, pour aboutir à trois mesures de ritournelle exécutées seulement par les flûtes et les altos ; et Mozart, après ces mesures, introduit de nouveau des barres de reprise, que suit une *coda* déjà expressément désignée sous ce nom, et où tout l'orchestre répète le rythme du premier sujet à l'unisson.

Comme nous l'avons dit, chacun des morceaux de cette symphonie nous ouvre des horizons nouveaux sur l'évolution du génie de Mozart. Dans le menuet, nous devons signaler d'abord l'emploi d'une coupe qui va désormais se retrouver presque constamment, et qui consiste à donner aux deux parties du menuet une longueur égale, sans reprendre désormais la première partie après la seconde. En outre, nous voyons ici pour la première fois une tendance de Mozart, — qui va se montrer

à nous dans les œuvres suivantes, — à donner aux menuets, et plus encore aux trios, une allure hardie et bizarre, soit au moyen de rythmes singuliers, ou de modulations d'une saveur étrange. C'est ainsi que, dans le menuet du n° 143, l'alto maintient avec insistance un *si* naturel, pendant que les violons et les basses restent dans le ton de *fa* ; et dans le trio, de même, un rythme de valse allemande s'accompagne d'harmonies des plus imprévues. Avec cela, le menuet et son trio sont reliés par un curieux accompagnement continu de l'alto, et nous avons encore la surprise de voir reparaître, à la fin du trio, un rappel caractéristique du menuet proprement dit. Dans toutes ces recherches, ni les maîtres italiens ni les deux Haydn ne jouent plus aucun rôle : c'est le jeune Mozart qui, avec son amour passionné de la danse, spontanément et librement, s'essaie à des combinaisons nouvelles.

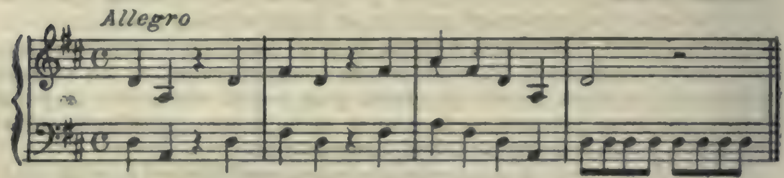
Du long finale nous dirons seulement que l'esprit italien y prédomine, mais toujours avec le même prodigieux effort d'extension et d'approfondissement. Ce finale est construit en morceau de sonate, mais avec au moins cinq sujets mélodiques distincts et juxtaposés, dont les uns pour les violons seuls, d'autres pour le quatuor des cordes, d'autres où les vents tiennent une place prépondérante. Nous devons ajouter que cette conception du finale, traité en morceau de sonate mais avec un grand nombre de petits sujets juxtaposés à la manière d'un *rondo*, semble bien avoir été inspirée à Mozart par certains finales de *divertissements* contemporains de Michel Haydn ; et nous ne serions pas étonnés que Mozart, à l'exemple de ce maître, eût employé pour son finale des rythmes populaires salzbourgeois, car le fait est que l'un des sujets du finale a été repris, presque intégralement, par le même Michel Haydn dans le finale de son *divertimento* pour cordes, hautbois, et basson, en *si bémol*, de 1774.

Le *développement* est fait sur quelques-uns de ces sujets, à la manière des Haydn, avec un contrepoint libre entre les deux violons, l'alto, et les basses ; et c'est encore à l'exemple de Joseph Haydn que Mozart, dans sa rentrée, varie et renforce expressivement le premier sujet, tandis qu'il répète les autres sujets à peu près intacts. Mais ce qui n'appartient qu'à lui dans ce finale, c'est, avec la merveilleuse richesse de l'invention mélodique, l'effort que nous y découvrons pour rappeler les idées et le sentiment du premier morceau de la symphonie. Tout le second sujet, par exemple, comme aussi la longue ritournelle qui précède le dernier sujet, dérivent évidemment de la même inspiration expressive que des rythmes analogues dans l'*allegro* du début. Et ainsi cette grande symphonie, d'un bout à l'autre, nous représente comme une transfiguration du génie de Mozart : à quelques semaines d'intervalle, l'aimable jeune maestro italien de l'ouverture du *Songe de Scipion* est devenu le plus personnel, peut-être, de tous les compositeurs de son temps, avec une ampleur d'idéal esthétique et une beauté de mise au point musicale qui ne peuvent plus être mises au compte ni de l'art italien ni de l'allemand, mais constituent l'héritage poétique propre laissé au monde par Mozart.

144. — *Salzbourg, juin* 1772.

Divertimento en ré, pour deux violons, deux altos, flûte, hautbois, basson, quatre cors en *ré* et basse.

K. 131.
Ms. à Berlin.



I. *Allegro.*
II. *Adagio* en *la* (quatuor seul).
III. *Menuetto* avec trois trios n° 1 en *ré* (cors *soli*), n° 2 en *sol* (flûte, hautbois et basson), n° 3 en *ré mineur* (flûte, hautbois, basson et quatre cors).
IV. *Allegretto* en *sol* (flûte, hautbois et quatuor).
V. *Menuetto* avec un trio en *sol* pour flûte, violons et basse, un second trio en *la*, pour hautbois, violons et basse, et une *coda*.
VI. *Final : adagio, allegro molto* et *allegro assai.*

Nous ignorons pour qui et à quelle occasion a été composé ce grand *divertimento*, dont la date nous est donnée par Mozart lui-même, sur son manuscrit : mais, en tout cas, le jeune homme doit l'avoir composé très vite, ainsi que le prouverait déjà la hâte manifeste de son écriture ; et bien que, d'un bout à l'autre, ce soit une œuvre des plus intéressantes, et pouvant aujourd'hui encore produire un excellent effet, sa valeur lui vient moins de ses qualités musicales proprement dites que de l'agrément et de la richesse de son instrumentation. Avec le goût de grandeur qui s'était emparé de lui dès le début de 1772, Mozart a voulu refaire, dans des proportions plus considérables, un équivalent de son *concerto* milanais de novembre 1771, en l'adaptant aux ressources instrumentales de Salzbourg, où les clarinettes manquaient, tandis que les cors y tenaient encore la place la plus importante, après le quatuor des cordes. Au point de vue de la manière dont il a traité les instruments à vent, et les quatre cors en particulier, le *divertimento* nous montre un progrès énorme sur les essais précédents, et nous y sentons déjà un instrumentiste en pleine possession de tous les moyens de son art. Au point de vue de l'invention mélodique et du travail musical, tout au plus pouvons nous en tirer cette conclusion que le génie de Mozart a désormais acquis une aisance et une sûreté remarquables. Cependant, il convient aussi d'ajouter que le jeune homme, dans ce genre tout allemand de la *cassation* (car le *divertimento* appartient de droit à ce genre), subit plus profondément que dans la symphonie l'influence des maitres de son pays. C'est ainsi que les deux violons, au lieu de se répondre ou de s'accompagner à l'italienne, marchent presque toujours ensemble, comme dans les symphonies des deux Haydn, tandis que les altos et les basses se chargent de l'accompagnement. Ce qui n'empêche pas Mozart de concevoir encore ses *soli* instrumentaux de la même façon que dans

son *concerto* milanais, c'est-à-dire de leur confier, le plus souvent, des sujets distincts et supplémentaires, qui pourraient être supprimés sans inconvénient pour la coupe générale du morceau.

Le premier *allegro* s'ouvre par trois mesures d'entrée, sur un rythme rappelant le début de l'ouverture du *Sogno*, et qui ne reparaîtront plus dans la reprise : d'où l'on serait tenté de conclure que ce *divertimento* ne comportait pas de marche préalable. Un premier sujet très court, suivi d'une longue ritournelle italienne, et aboutissant à une cadence complète, cède la place à un sujet nouveau, exposé par la flûte, et presque entièrement réservé aux vents, tandis que l'orchestre entier s'emploie dans sa ritournelle ; et puis c'est un second sujet de symphonie, surtout pour les cordes, avec encore six mesures de ritournelle. Le *développement* est nouveau, mais avec quelques rappels du premier sujet, et quoique les vents y soient très occupés, leur rôle n'a rien d'essentiel pour l'ensemble musical. Le passage le plus curieux de ce *développement* est, vers la fin, un brusque rappel de l'*intrada* initiale, exposé seulement par la basse et le basson sous un trémolo des violons ; après quoi le premier sujet lui-même n'est pas repris, et la rentrée, qui ne débute que par sa ritournelle, comporte certains petits changements, concernant surtout les parties des vents.

L'*adagio*, écrit pour le quatuor à cordes, est un chant du premier violon, accompagné par les trois autres instruments, et qui, avec son unique sujet, son *développement* sur ce sujet modulant en mineur, et sa rentrée toute variée, comme une seconde strophe d'*arioso*, se rattache de la façon la plus expresse au style des deux Haydn (et notamment de Joseph) vers le même temps.

Et c'est encore à l'exemple des maîtres allemands (entre autres Michel Haydn) que Mozart, dans le menuet qui suit, s'amuse à multiplier les trios, en les répartissant aux divers instruments. Le menuet lui-même est pour le quatuor à cordes avec de curieux effets de vielle qui, comme d'ailleurs tout l'ensemble de ce morceau, évoquent le vieux souvenir du *Galimatias* de la Haye. Le premier trio n'est que pour les quatre cors, le second pour la flûte, le hautbois, et le basson, le troisième pour tous les instruments à vent réunis ; et la dernière reprise est encore suivie d'un cinquième menuet en *coda*, avec des *soli* de cors opposés à d'autres des bois. Tout cela infiniment ingénieux et varié, aussi bien pour l'invention que pour la coupe, mais, en somme, d'écriture très simple et toujours homophone.

Vient ensuite un petit *rondo* d'une forme assez imprévue, et qui semble bien, elle aussi, avoir été suggérée à Mozart par l'exemple de Michel Haydn. Non seulement le thème est coupé de divers intermèdes, mais ses reprises même sont parfois variées ; sans que, d'ailleurs, ni les idées ni l'instrumention aient à nous rien offrir de bien intéressant.

Un second menuet s'accompagne de deux *trios*, écrits pour les violons et la basse avec, dans l'un, les flûtes, dans l'autre le hautbois. Au reste, le menuet propre commence par un *solo* des cors ; et la *coda*, ici, ne fait que reprendre ce menuet en ajoutant aux cors tout le reste de l'orchestre.

Quant au finale, celui-là, avec ses dimensions énormes et ses trois morceaux successifs, achève de nous montrer à quel point le jeune

Mozart subit déjà l'influence allemande. Un maître italien se serait effaré de tout ce qu'un tel morceau a de disproportionné, en comparaison de son contenu musical. Mais on sait que les Haydn, et surtout Joseph, aimaient à faire précéder leurs *allegros* les plus vifs de pathétiques *adagios* comme celui que Mozart, en tête de son finale, confie exclusivement aux cors, accompagnés par le groupe des bois. Il y a même, dans cet *adagio*, un long trait partagé entre les cors dont on retrouverait des modèles dans de vieilles symphonies de Joseph Haydn.

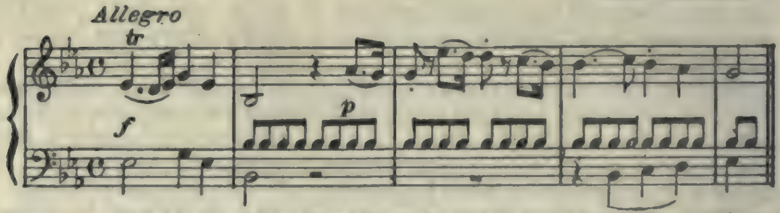
L'*allegro molto* qui suit a la coupe d'un morceau de sonate, mais toujours avec un sujet supplémentaire pour les vents. Le *développement*, assez travaillé, entremêle des rythmes nouveaux et des souvenirs des sujets précédents, avec de remarquables *soli* des cors et des bois, et la rentrée ne laisse pas d'être sensiblement variée. Toute la reprise, à son tour, est répétée une seconde fois ; et au moment où le finale semble achevé voici qu'arrive encore un autre finale à trois temps, d'un rythme de chasse, construit lui-même suivant la coupe d'un morceau de sonate, avec des fanfares de cors tenant lieu de *développement !*

Ainsi s'achève ce très long morceau, qui paraît d'autant plus long qu'il a été écrit plus rapidement : un des rares morceaux où Mozart « n'a pas eu le temps de faire court ». La maîtrise instrumentale, évidemment, n'y a encore rien que d'assez élémentaire : mais elle est déjà parfaitement sûre et facile, prête aux progrès qu'elle va subir durant l'année suivante. Et, en même temps, tout le *divertimento* a pour nous l'intérêt de nous montrer, la première fois depuis le retour de Vienne en 1769, le jeune Mozart oubliant enfin presque tout à fait ses souvenirs italiens, sauf à en retrouver quelques échos, l'hiver suivant, quand il écrira son *Lucio Silla*.

145. — *Salzbourg, juillet* 1772.

Remise au point d'une symphonie en mi bémol, pour deux violons, deux altos, deux hautbois, quatre cors, violoncelle et basse.

K. 132.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Andante (en si bémol). — Menuetto et trio (en ut mineur). — Allegro.

La première rédaction, composée sans doute quelques mois auparavant, comportait, au lieu du nouvel *andante*, un *andantino grazioso* dans le même ton.

L'autographe de cette symphonie porte expressément la date de « juillet 1772 » : mais lorsque ensuite on étudie la symphonie elle-même,

en comparaison de la précédente et de la suivante, on éprouve irrésistiblement la sensation d'une surprise mêlée d'un certain désarroi, car il se trouve que, entre ces deux symphonies voisines qui marquent un progrès continu dans une voie nouvelle, celle-ci nous fait voir un brusque et singulier retour en arrière, dont nous nous ingénions vainement à deviner le motif. Dans la symphonie précédente, Mozart commence à s'affranchir résolument de ses souvenirs italiens, sous l'action évidente du style de Joseph Haydn; dans la suivante, il nous apparaît presque entièrement parvenu au terme de cette évolution, au point qu'on pourrait prendre sa symphonie pour une œuvre contemporaine du maître d'Esterhaz : et voici que, à mi-chemin entre ces deux étapes, le nº 145 nous révèle de nouveau, — sauf dans son *andante,* — toutes les particularités du style d'ouverture italienne que pratiquait le jeune homme au moment où il s'occupait du *Songe de Scipion* !

Heureusement ce problème psychologique nous apporte sa solution dans le manuscrit même de la symphonie. En effet, celui-ci nous offre, à la suite de ce premier *andante* que nous avons dit être différent du reste de l'œuvre, un *andantino grazioso* d'une rédaction manifestement antérieure, et qui, lui, comme les autres morceaux, se conforme pleinement à la manière habituelle de Mozart en mars et avril 1772. Quoi de plus naturel que de supposer que Mozart, durant l'été de cette année, ayant l'occasion de faire entendre de grandes symphonies, ait repris et remanié, en y joignant un *andante* composé à cette intention, une œuvre écrite quelques mois avant?

Dès le premier morceau, la régression que nous avons signalée s'accuse nettement. Répétitions littérales des phrases (au lieu des alternances variées de *soli* et de *tutti*), séparation complète des sujets, chacun suivi d'une longue ritournelle, *développement* tout nouveau (et même, ici, sans barres de reprise, à l'italienne), rentrée toute pareille de la première partie, cadences d'opéra et réduction du travail essentiel de l'orchestre aux deux violons, tout cela nous ramène directement aux symphonies du printemps de la même année, sans compter que nous trouvons ici (dans la ritournelle du second sujet, notamment) des effets presque identiques à ceux qui nous ont frappés dans ces symphonies. Le caractère italien domine, d'un bout a l'autre : ce qui n'empêche pas l'invention mélodique d'être singulièrement puissante et nerveuse, comme toujours dans les œuvres de 1772, ni l'élaboration orchestrale de nous présenter une foule de passages très intéressants, belles marches de basse, figures libres des altos et des vents, — encore que, pour les *soli* de ces derniers, nous ne puissions pas savoir si Mozart ne les a pas renforcés dans sa remise au point de juillet.

L'*andantino grazioso* de la première rédaction, lui, n'a pas été remanié : et en vérité ce petit morceau nous ferait penser aux symphonies les plus italiennes de Mozart, avec ses deux sujets distincts, son chant du premier violon accompagné par le second, et l'insignifiance de son *développement* (fait sur le second sujet), que suit une rentrée non variée de la première partie.

Quant au menuet, peut-être Mozart ne l'a-t-il écrit que pour la seconde rédaction, car l'influence des deux Haydn y est beaucoup plus sensible, aussi bien pour ce qui est des réponses des basses, — souvent en

imitation, — que de la manière dont la première partie du menuet est reprise tout entière, mais considérablement variée et renforcée. Pareillement le *trio*, avec son emploi imprévu de modes du plain-chant, répond bien à ce goût d'étrangeté que nous avons signalé déjà dans les menuets et trios de l'été de 1772 : mais sa réduction au quatuor des cordes, d'autre part, semblerait plutôt indiquer une composition plus ancienne.

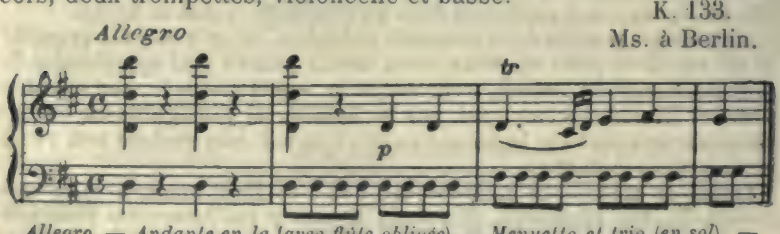
Le plus intéressant des quatre morceaux, à tous les points de vue, est le finale. C'est un *rondo*, très étendu et d'une remarquable unité d'allure comme d'expression. Mais jamais encore, dans ses *rondos*, Mozart n'avait poussé aussi loin la conception italienne, rapportée jadis de Milan, qui consistait à multiplier les petits intermèdes. Ici, les reprises du refrain sont coupées de quatre thèmes nouveaux, tous très courts, dans des tons divers, et l'un d'eux faisant fonction de *strette* finale. Le rôle des vents est, d'ailleurs, assez médiocre, et toujours le travail principal repose sur les deux violons. Il faut ignorer complètement l'art de Joseph Haydn à ce moment de sa vie pour vouloir, comme on l'a fait, découvrir une imitation de ce maître dans ce délicieux morceau : car non seulement Haydn, alors et longtemps après, concevait tout autrement le *rondo*, dont il ne faisait au reste qu'un usage très rare, mais il n'y a pas un des rythmes du finale de Mozart qui, avec son caractère profondément chantant, et tout italien, ne soit le plus différent possible des rythmes typiques des finales de Haydn.

Nous n'en dirons pas autant de l'*andante* nouveau, composé par Mozart en juillet 1772. Ici, au contraire, le chant de violon accompagné par le reste du quatuor, la parenté des deux sujets, la manière dont le *développement* accentue encore cette parenté, les changements profonds de la rentrée tout entière, l'addition d'une petite *coda* nouvelle, et les passages en contrepoint et les *soli* des vents en écho, tout cela nous fait voir le jeune Mozart décidément résolu à imiter les symphonies que Joseph Haydn a composées les années précédentes. Et nous devons signaler encore, dans ce beau morceau, dépassant de beaucoup le reste de la symphonie en valeur musicale sinon en beauté expressive, le singulier effet qui termine la première partie, avant les barres de reprise : un trait des violons, à l'unisson, parmi le silence des autres instruments.

146. — *Salzbourg, juillet* 1772.

Symphonie en ré, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, deux trompettes, violoncelle et basse.

K. 133.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Andante en la (avec flûte obligée). — Menuetto et trio (en sol). — Finale presto).

Ayant reconnu que la symphonie n° 145, avec son caractère tout italien, avait été écrite antérieurement à la date portée sur son manuscrit, nous sommes plus à l'aise pour continuer de suivre l'évolution incessante qui, durant l'été de 1772, s'est produite dans l'idéal symphonique du jeune Mozart. Déjà la symphonie en *fa* de la fin de mai 1772 et surtout le *divertimento* de juin nous ont montré le jeune homme s'émancipant de la tutelle des maîtres italiens pour se constituer un art instrumental plus étendu et plus élaboré, sous l'influence manifeste de l'œuvre de Joseph Haydn. Cette fois, en juillet de la même année, cette influence a réussi à s'emparer presque entièrement de Mozart, au point qu'il faudra désormais de longues années pour que nous retrouvions chez lui une œuvre aussi pénétrée, dans l'ensemble comme dans les détails, du style et de l'esprit même du maître d'Esterhaz : mais toujours à la condition d'admettre que Mozart, en 1772, avant son dernier départ pour Milan, a ignoré la prodigieuse poussée romantique qui animait l'œuvre de Joseph Haydn depuis le début de ladite année. Ce qu'il connaissait, et dont la présence à Salzbourg s'explique tout naturellement si l'on songe aux rapports constants de Joseph Haydn avec son frère Michel, ce sont toutes les symphonies de 1771 et des années précédentes (n°s 28-43), sans compter une foule d'autres œuvres instrumentales de Joseph Haydn, publiées ou inédites. Après avoir d'abord résisté à leur action, le jeune Mozart a fini par s'y abandonner sans réserve, ou plutôt sans aucune idée de tout ce qui restait encore en lui, malgré tout, de traces de son éducation italienne. Et si, comme nous l'avons dit en examinant l'ensemble de cette période, l'inspiration profonde de toutes ses œuvres de 1772 conserve une empreinte italienne très marquée, si la langue qu'il parle ressemble toujours plus à celle des Italiens qu'à celle des Allemands, du moins nous sentons qu'ici, dans cette symphonie de juillet, tous les tours de phrase, et le choix des mots, et leur prononciation, dérivent en droite ligne de l'aîné des Haydn.

Un premier coup d'œil sur la partition suffit à faire saisir l'étendue de cette influence. Même longueur des sujets, même liaison entre eux, même importance donnée au *développement*, conçu d'ailleurs tout comme chez Haydn, même procédé de relèvement expressif du premier sujet dans la *rentrée*, même traitement de l'*andante* (en chant de violon), du menuet, et du finale, même rôle essentiel des instruments à vent et de l'alto, mêmes écarts des violons, même façon d'unir ceux-ci pour les opposer aux basses, etc. Il n'y a pas jusqu'à une certaine allure vigoureuse, noble, et comme héroïque qui, dans cette symphonie et la suivante, ne rappelle une allure analogue des œuvres de Joseph Haydn en 1771, avant sa crise romantique de l'année d'après. C'est au point que, parfois, le génie propre de Mozart nous apparaît moins en relief, dans cette symphonie, que dans les précédentes ou les suivantes : mais pour ce qui est de la science et du métier, aucun maître n'était plus capable que Joseph Haydn de conduire à leur perfection suprême les progrès qui s'effectuaient chez Mozart depuis sa rentrée à Salzbourg. Entre les grandes et magnifiques symphonies du jeune homme composées en 1772, celle-ci est la plus grande, la plus riche en travail musical, la plus absolument mûre et déjà « moderne ».

Dans le premier morceau, le premier sujet, comme chez Haydn, l'emporte infiniment sur le second, qui n'est qu'un court épisode mélodique. Ce premier sujet est extrêmement étendu, avec une instrumentation très travaillée où, toujours comme chez Haydn, les vents entremêlent leur rôle à celui des cordes, au lieu de ne se produire qu'en petits *soli* séparés ; et il faut noter encore que, à l'exemple de Haydn, ces passages des vents sont volontiers doublés par les altos. Au petit second sujet que nous avons dit, tout de suite passé, succède encore une troisième idée, d'un rythme chromatique, avec d'importantes figures des vents ; et c'est sur elle, ou plutôt sur sa cadence finale que se fait le *développement*, plus court que chez Haydn, et, en somme, assez insignifiant malgré le rôle considérable qu'y jouent les hautbois et les cors. Mais la partie la plus curieuse de ce premier morceau, au point de vue de la forme, est la *rentrée*, où Mozart, suivant un procédé que nous lui avons vu déjà emprunter à Michel Haydn, ne reprend d'abord que la seconde moitié du premier sujet, réservant la reprise de la première moitié pour en faire une longue *coda*, à la fin du morceau. Et cette seconde moitié qu'il reprend, tout de suite il se met à l'étendre et à la varier expressivement, tandis que les idées suivantes sont répétées presque sans changement. Ainsi l'on arrive à une cadence où l'on peut croire que le morceau va finir : mais alors voici que reparaît le début du premier sujet, et étendu, lui aussi, repris en *tutti* par l'orchestre, et aboutissant enfin à la ritournelle qui terminait la première partie, avant les deux barres. Il y a là, pour la première fois chez Mozart, une tendance à clore ses morceaux par une grande et éloquente *coda*, comme celles que l'exemple des deux Haydn lui fera pratiquer depuis l'été de 1773 ; et c'est déjà une *coda* presque toute pareille que nous trouvons, notamment, dans le finale de la symphonie de Joseph Haydn appelée *Mercure*, datant de 1770 à 1771.

L'*andante*, avec sa flûte obligée se joignant au quatuor des cordes, atteste bien plus nettement encore l'influence de Joseph Haydn. Sauf quelques passages où leurs rôles divergent, la flûte et le premier violon y exposent ensemble un même chant, d'ailleurs un peu sec et plus expressif que chantant, accompagné par le reste des cordes d'un bout à l'autre du morceau. Ce chant, d'un rythme caractéristique indéfiniment répété, ne comporte aucun second sujet, et se poursuit jusque dans la ritournelle, comme aussi dans le *développement*, avec toute sorte d'échos et d'autres figures que l'on dirait textuellement empruntées aux quatuors et symphonies de la première manière de Joseph Haydn. Les violons font sans cesse d'énormes écarts, et les altos, comme déjà dans le premier morceau, tendent à se charger de ce rôle principal dans l'accompagnement qui jusqu'ici, chez l'italianisant Mozart, était confié aux seconds violons. Enfin ce morceau, comme le précédent, se termine par une *coda* nouvelle, ici très courte, et faite sur le rythme initial repris à l'unisson, mais déjà séparée par des barres du reste du morceau, dans le manuscrit.

Nous ne dirons rien du menuet, où la ressemblance avec Joseph Haydn, sans être moins vive, apparaît moins frappante en raison des traces de cette influence que nous ont fait voir déjà maints menuets de Mozart depuis 1771. Notons seulement, dans le trio, deux particularités

qui relèvent plus expressément du style de Haydn : la tendance à un travail continu de contrepoint, d'ailleurs très simple, et l'enchaînement des deux parties du trio, dont la seconde poursuit, en le modulant, le rythme de la première : après quoi, toujours comme chez Haydn, la première partie du trio est reprise, mais déjà très variée.

Quant au finale, celui-là, de même que l'*andante*, — ou peut-être plus encore, — semblerait sortir directement d'une symphonie de Joseph Haydn. Tout y fait songer à ce maître, et l'unité du rythme se prolongeant à travers le morceau entier, et la parenté profonde des sujets et des épisodes et le rôle des altos et des vents, et le superbe *développement*, très étendu, où le rythme unique du finale se trouve repris en contrepoint avec des modulations expressives. Mais une observation s'impose, qui nous prouve à quel étonnant niveau de maîtrise musicale le jeune symphoniste salzbourgeois s'est élevé durant l'année 1772 : c'est que, pour imité de Joseph Haydn que soit ce finale, il faut aller jusqu'aux symphonies de la vieillesse de ce dernier, — par exemple au finale de sa *Poule* de 1786, — pour rencontrer un morceau de dimensions et de portée comparables à ce finale *haydnien* de Mozart.

147. — *Salzbourg, août* 1772.

Symphonie en la, pour deux violons, alto, deux flûtes, deux cors, violoncelle et basse.

K. 134.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Andante (en ré). — Menuetto et trio (en ré). — Allegro.

Cette symphonie dont la date nous est donnée par le manuscrit, et qui termine la série des grandes symphonies « héroïques » de 1772, nous offre un exemple nouveau d'un phénomène que nous avons eu déjà l'occasion de constater, et qui se reproduira jusqu'au bout dans l'œuvre de Mozart. Toutes les fois que celui-ci s'est imprégné d'un certain style étranger jusqu'à vouloir l'imiter complètement, nous pouvons être sûrs que cette imitation sera suivie comme d'une reprise de soi-même, d'un effort à se dégager et à reconquérir son individualité propre. Ainsi, maintenant, après avoir directement imité Joseph Haydn dans la symphonie de juillet en *ré*, Mozart se ressaisit, se souvient d'autres influences subies précédemment, et tâche à les combiner avec celle de Haydn pour se constituer une pensée et une langue mieux appropriées à son génie personnel. D'où résulte une œuvre moins grande et savante, peut-être,

que le nº 146, mais plus originale, et d'une beauté plus expressément « mozartienne ».

En quoi consiste le style nouveau de cette symphonie, nous ne saurions le mieux définir qu'en disant que Mozart essaie d'y accommoder les procédés de Joseph Haydn à l'expression d'un esprit plus poétique, et aussi plus italien, avec une grâce très claire et chantante. Les qualités foncièrement musicales de ses symphonies précédentes, l'élaboration thématique des idées, le rehaussement expressif des rentrées, l'indépendance et la richesse de l'alto et des vents, enfin le système des *codas* nouvelles terminant les morceaux, tout cela se retrouve ici comme dans les œuvres antérieures : mais tout cela y est, pour ainsi dire, employé à une fin différente, plus conforme au génie de Mozart, et tout cela y est employé déjà plus librement, avec des effets que Joseph Haydn n'a jamais connus.

C'est ainsi que, dans le premier *allegro*, nous apercevons un traitement plus large et plus spontané des procédés susdits, avec une préoccupation plus marquée de cette unité d'expression et de forme qui restera toujours l'un des caractères distinctifs de l'œuvre de Mozart. Comme chez Haydn, le second sujet n'est qu'un court épisode, intercalé parmi des variations et transfigurations du premier ; et il n'y a pas jusqu'aux ritournelles qui ne dérivent de ce premier sujet, dominant tout le morceau avec l'énergie chantante de son rythme. Mais sans cesse des innovations heureuses se montrent à nous, dont l'une consiste, par exemple, à exposer d'abord le sujet *forte*, en *tutti*, pour le répéter ensuite *piano* au seul quatuor des cordes. Et lorsque, avant les deux barres, le rythme de ce premier sujet s'est brusquement arrêté sur un accord de septième, c'est encore le même rythme qui reparaît en manière de *développement* modulé et très travaillé, débutant dans le ton principal pour passer aussitôt à des tons voisins. La rentrée, à son tour, est toute variée et intervertie, s'ouvrant par la reprise du second sujet pour dérouler ensuite toutes sortes de figures expressives qui n'étaient qu'indiquées dans la première partie ; et le morceau s'achève par une longue *coda* où Mozart inscrit déjà ce mot, une *coda* nouvelle, en forme de*strette* avec de beaux effets de *crescendo* comme ceux dont on a prétendu réserver le monopole à l'école de Mannheim. Mais comment définir l'élan poétique qui souffle à travers ce morceau, et la liberté de toutes les parties, et la prodigieuse variété des nuances, et, aussi, le caractère essentiellement italien qui s'accuse dans cette partition infiniment allemande par sa richesse musicale ? Ajoutons seulement que les vents, de même que les autres voix, ont ici un rôle plus réservé que dans les symphonies précédentes, et cependant plus beau, mieux fait pour utiliser leurs ressources propres.

L'*andante* nous fait voir les mêmes caractères poussés encore à un plus haut degré. Avec ses deux sujets bien distincts, chacun traité surtout par les deux violons, dont le second accompagne le premier ou dialogue avec lui, avec ses longues ritournelles et son *développement* tout nouveau que suit une rentrée à peine un peu variée des sujets précédents, on croirait voir, au premier abord, un équivalent des gracieux *andantes* composés naguère par Mozart sous l'influence italienne ; et cette impression se trouve encore renforcée par l'allure chantante de la cantilène

pastorale qui fait fonction de premier sujet : mais comme, sous tout cela, le maître symphoniste allemand des œuvres précédentes se reconnaît à l'habileté aussi bien qu'à l'intensité expressive de l'exécution ! Comme les idées et leurs ritournelles sont à la fois plus étendues et plus « musicales » qu'aux années purement italiennes ! Et comme le rôle des vents très discret, est déjà vigoureux et sûr ! Il faut noter que, de même que dans l'*allegro* initial, la première partie s'achève sur une septième, de manière à s'enchaîner avec les mesures qui suivent; et pareillement, encore la seconde partie s'enchaîne avec une petite *coda*, d'ailleurs toute simple et ne servant qu'à conclure, mais qui, toujours comme dans l'*allegro* et dans nombre de morceaux de cette période, a été séparée par deux traits du reste du morceau sans que la présence de deux points, avant ces traits, commande la reprise de la seconde partie. Évidemment Mozart aura encore voulu laisser cette reprise au libre choix des exécutants, tandis que, dès l'année suivante, toujours ses *codas* seront précédées des deux points exigeant la reprise.

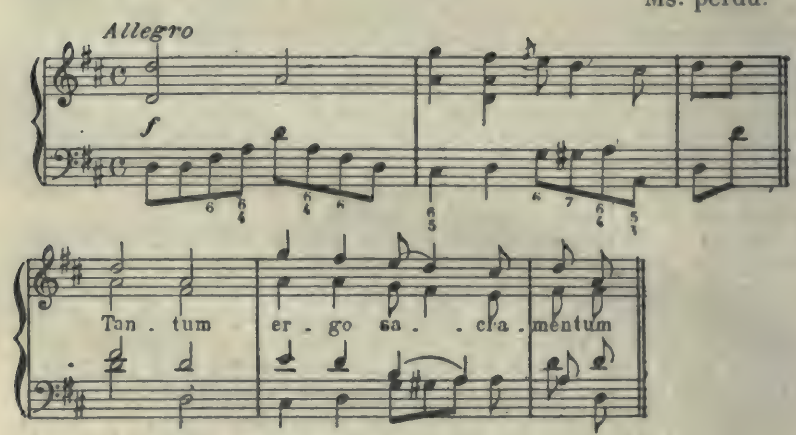
Rien à dire du menuet, toujours conçu dans le même style allemand que tous les menuets de Mozart cette année-là, sinon que, dans le menuet propre, les flûtes exposent une moitié du chant sous l'accompagnement des cordes, et que Mozart, ici comme dans la symphonie en *ré* n° 146, emploie la seconde partie de ce menuet à une libre variation des deux violons sur le rythme de la première. Le trio, lui, n'a plus l'étrangeté harmonique de beaucoup des trios précédents : mais il est d'un charme exquis dans sa simplicité, et contient un long passage des plus curieux où, accompagnés par l'alto, les vents alternent un même rythme, de mesure en mesure, avec les deux violons en *pizzicati*.

Le finale, traité en morceau de sonate, débute par un long sujet que présentent à découvert les deux violons ; et le *tutti* de l'orchestre, au lieu de le répéter ensuite, lui fait comme une réponse expressive aboutissant à une ritournelle très italienne. De même, le second sujet est réservé aux cordes, et l'orchestre n'intervient que pour sa ritournelle, après quoi le *développement*, tout nouveau, amène une rentrée presque invariée de la première partie. Mais qu'on voie, maintenant, avec quel art Mozart rappelle le rythme de son premier sujet au cours même du second, pour le reprendre également dans la ritournelle de celui-ci ; et que l'on écoute ce merveilleux finale, tout rayonnant de forte vie juvénile : on comprendra combien le retour à l'italianisme, pendant cette période de la vie de Mozart, cachait sous son apparente régression un puissant effort artistique du génie du maître. Ajoutons que, ici comme dans le premier morceau et l'*andante*, une *coda* termine le morceau, et toujours une *coda* nouvelle, en forme de *strette*, au lieu des *codas* dans le style de Haydn — utilisant les sujets antérieurs, — que nous avons vues déjà et retrouverons bientôt dans l'œuvre de Mozart.

148. — *Salzbourg, été de* 1772.

Tantum ergo en ré, pour quatre voix, deux violons, alto, deux trompettes, basse et orgue.

K. 197.
Ms. perdu.



La date de ce chœur ne nous est point connue, et son authenticité même n'a rien qui l'établisse documentairement, sauf le fait qu'on en a trouvé une partition parmi les papiers du fils de Mozart. Mais le style du chœur ressemble si fort à celui du *Regina cæli* de mai 1772, et les idées mélodiques de son accompagnement présentent à un si haut degré le même caractère d'ardeur juvénile qui nous a frappés dans les symphonies de la présente période, qu'aucun doute sérieux n'est possible ni sur l'attribution du chœur à Mozart, ni sur la date approximative de sa composition.

Ecrit peut-être pour la Fête-Dieu de 1772, ce *Tantum ergo*, plus encore que le *Regina cæli* de la même année, doit tout son intérêt à sa partie instrumentale, traitée à la manière d'un premier morceau de symphonie. L'orchestre expose successivement, à découvert, deux sujets assez étendus, qu'il reprend ensuite avec quelques modulations très simples, pendant que le chœur chante sur un rythme de notes tenues alternant avec des groupes de croches entrecoupés de silences, procédé dont nous avons déjà rencontré l'équivalent dans les *litanies* et le *Regina cæli* de 1772. Le chœur est repris deux fois, le *Tantum ergo* ayant deux strophes : après quoi l'*Amen* fait une petite *strette* ou *coda* sur le premier sujet, qui rappelle tout à fait les *codas* des grandes symphonies de la même période. C'est là un morceau évidemment improvisé, et où le chant n'a guère d'importance : mais le traitement des deux violons, — qui continuent encore à prédominer dans l'orchestre, suivant l'ancienne habitude italienne de Mozart, — nous fait voir des réponses et des imitations assez intéressantes. Notons également que le premier contre-sujet du chœur, sur les mots : *Veneremur cernui*, comme aussi plus tard sur ceux

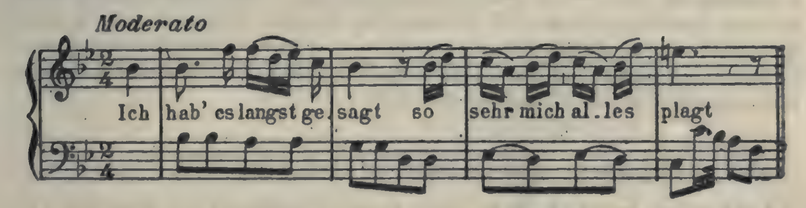
de *Praestet fides,* nous offrent une première ébauche du thème fameux que Mozart, après l'avoir repris dans maintes de ses œuvres. donnera enfin pour sujet à la grande fugue finale de sa symphonie de *Jupiter.*

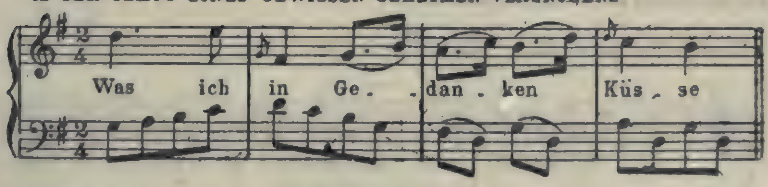
149. — *Salzbourg, entre janvier et septembre* 1772.

Deux lieds allemands sur des poèmes de Jean Chrétien Günther, pour voix seule avec accompagnement de clavecin.

K. 149, 150.

Le manuscrit du premier des deux *lieds* au musée de Linz ; celui du second est perdu.





Une vieille inscription, sur une copie salzbourgeoise du premier de ces *lieds,* porte la date de 1772, et l'écriture du seul d'entre eux dont nous connaissions l'autographe concorde entièrement avec l'écriture habituelle de Mozart à cette date. Quant à la musique des deux petits *lieds,* il serait difficile d'en tirer aucune conclusion pour leur classement, étant données leur brièveté sommaire et l'absence d'autres œuvres analogues qui puissent servir de comparaison, durant toutes ces années de la jeunesse de Mozart.

Les strophes mises en musique par Mozart avaient pour auteur un vieux poète silésien mort depuis un demi-siècle, Jean-Chrétien Günther, dont Mozart n'aura sûrement connu que quelques morceaux reproduits dans des recueils plus récents. Le genre du *lied* paraît d'ailleurs n'avoir pénétré à Salzbourg que longtemps après le début de sa vogue à Berlin et à Vienne ; et non seulement nous n'avons aucune preuve que Mozart s'y soit essayé entre son *lied* viennois de 1768, et ces deux petits airs de 1772, mais le caractère de ceux-ci semble même indiquer que le jeune homme au cours de ses années « italiennes », avait perdu tout contact avec le genre populaire allemand pratiqué autrefois dans son opérette de *Bastien et Bastienne.* Car il suffit de jeter un coup d'œil sur

ces deux *lieds* d'après Günther pour découvrir que leur coupe n'est pas celle de véritables *lieds*, toujours composés de deux phrases musicales distinctes, mais bien la coupe d'une *cavatine* ou *aria* italienne, avec une même phrase reprise deux fois, comme en deux couplets. Mozart, cependant, chaque fois, ne met en musique qu'un seul couplet du poème : et c'est au milieu de celui-ci, sous des paroles sans aucun rapport avec celles du début, qu'il reprend la même mélodie, légèrement variée. Dans le second des deux *lieds*, ces deux reprises du sujet sont même séparées par quatre mesures que l'on pourrait considérer comme un *développement* de sonate, amenant la *rentrée*.

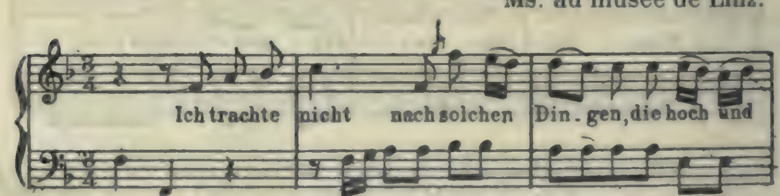
Nous devons ajouter que ni pour l'invention mélodique, ni pour l'expression, ni naturellement pour la partie du clavecin, — car les deux *lieds* sont encore écrits sur deux lignes seulement, la main droite se bornant à doubler la voix, — ces petits morceaux improvisés ne sauraient avoir aucune importance : et c'est vraiment se moquer de Mozart (ou de nous) que d'affirmer, comme l'a fait Chrysander, que ces deux *lieds* marquent l'apogée de ce dont Mozart était capable lorsqu'il les a écrits, aussi bien en fait d'émotion que de mélodie.

150. — *Salzbourg, entre janvier et septembre* 1772.

Lied pour soprano en fa avec accompagnement de clavecin : ***Die Zufriedenheit im niedrigen Stande.***

K. 151.

Ms. au musée de Linz.



L'autographe de ce petit *lied* se trouve écrit sur la même feuille que l'ariette d'après Gunther n° 149, d'où résulte que les deux œuvres ont été composées simultanément. Et cependant non seulement ce présent n° 150 met en musique un poème de Canitz, tandis que les deux n° 149 empruntaient leurs paroles à Gunther : la coupe et le style, aussi, diffèrent entièrement, dans le *lied* d'après Canitz, de ce que nous ont fait voir les deux airs précédents. C'est comme si le jeune Mozart se fût souvenu, tout d'un coup, de cette coupe habituelle du *lied* allemand qui s'était déjà imposée à lui pendant son séjour à Vienne de 1768, mais dont, sans doute, ses années d'italianisme lui avaient, ensuite, enlevé la mémoire. Le fait est que, cette fois, au lieu des deux embryons d'airs à l'italienne que nous montraient les *lieds* d'après Gunther, nous retrouvons ici cette coupe populaire, employée autrefois par le petit Mozart lui-même dans son *lied* viennois n° 64 et dans son opéra-comique *Bastien et Bastienne*. Le *lied* étant destiné à être répété plusieurs fois, sur les strophes diverses du poème, le jeune garçon comprend

désormais tout ce qu'il y a de fastidieux et de monotone à introduire, dans le chant du couplet ainsi répété, des reprises des mêmes phrases, à la façon de l'air italien. Son *lied* nouveau, suivant l'exemple de Hiller et de Schultz, est divisé en deux parties tout à fait distinctes, et sans autre lien entre elles qu'un charmant petit rappel du début et de la cadence finale de la première à la fin de la seconde. Le chant est d'ailleurs encore très simple, et d'une expression tout enfantine : mais déjà le génie mélodique de Mozart nous y apparaît plus librement que dans les deux chansons précédentes, en même temps que l'accompagnement, — toujours réduit à une partie de basse, — manifeste une tendance indéniable à revêtir un caractère plus indépendant et plus original.

SEIZIÈME PÉRIODE

LE DERNIER VOYAGE D'ITALIE ET LA GRANDE CRISE ROMANTIQUE

(MILAN, OCTOBRE 1772-MARS 1773)

On a vu plus haut que Mozart, à la suite du succès d'*Ascanio in Alba*, a reçu la commande du premier grand opéra, de la saison d'hiver de 1772, pour le théâtre de Milan. Déjà, précédemment, une commande pareille lui était venue de Venise : mais, forcé comme il l'était de choisir, c'est pour la proposition milanaise qu'il s'est décidé, et nous devons ajouter que, depuis lors, il n'y a plus aucune trace qu'une autre commande lui ait été faite pour un théâtre quelconque d'Italie.

Nous possédons le contrat rédigé à Milan, le 4 mars 1771, au sujet du nouvel opéra qu'allait écrire Mozart. Il y était dit que, « dès le mois d'octobre 1772, » le jeune maître devait avoir livré « tous les récitatifs mis en musique », et que lui-même devait « se trouver à Milan dès le début de novembre, pour composer les airs et assister aux répétitions ». Par là s'explique, peut-être, que nous ne connaissions aucune œuvre de Mozart composée entre la fin d'août de cette année et la date du 24 octobre, où il s'est mis en route pour Milan : encore que la composition des récitatifs de *Lucio Silla* ne puisse guère avoir suffi à remplir un aussi long intervalle. Toujours est-il que ce dernier voyage d'Italie a duré du 24 octobre 1772 au 13 mars 1773 ; et voici, pour cette période comme pour les précédentes, les renseignements que nous fournissent les lettres que l'on a publiées des deux voyageurs :

De Botzen, le 28 octobre, Léopold écrit que, la veille, à Hall (près d'Inspruck), Wolfgang a joué de l'orgue dans l'église; et il ajoute : « En ce moment même, notre garçon, pour se désennuyer, est en train d'écrire un *quattro* (nom italien du quatuor à cordes). »

Le 7 novembre, dans un court billet, Léopold écrit de Milan que leur arrivée à destination a été retardée par des arrêts chez des

amis, à Ala et à Vérone. « Dans cette dernière ville, comme aussi déjà à Milan, nous avons entendu des opéras bouffes. »

Lettre de Léopold, le 14 novembre : « Des chanteurs du futur opéra, personne n'est encore ici, sauf la signora Suardi, qui fait le *secondo uomo*. Mais notre Wolfgang a eu bien assez à s'occuper : car il a écrit les chœurs, qui sont au nombre de trois, et il a dû, en outre, changer et récrire en partie à nouveau le petit nombre des récitatifs qu'il avait composés à Salzbourg. En effet, l'auteur du poème a soumis son travail à Métastase, qui demeure à Vienne ; et celui-ci a grandement amélioré le livret, en y ajoutant même une scène entière au deuxième acte. Et puis, en plus de tous les récitatifs, Wolfgang a encore composé son ouverture... Il y a à Brescia un comte Lecchi, très fort violoniste, grand amateur et connaisseur de musique, à qui nous avons promis formellement de nous arrêter chez lui, sur notre chemin de retour. »

Le 21 novembre, du même : « Le *primo uomo*, Rauzzini, vient enfin d'arriver, de sorte que nous allons avoir de plus en plus à faire. »

Du même, encore le 5 décembre (car la lettre hebdomadaire du 28 novembre ne nous est point connue) : « La de Amicis n'est arrivée qu'hier. Le pauvre ténor Cardoni est trop malade pour pouvoir venir ; et, donc, on en cherche un autre, à Turin ou à Bologne. Il faut que ce soit non seulement un bon chanteur, mais surtout un bon acteur et d'une personne imposante, pour créer avec honneur le rôle de *Lucio Silla*. Pour ces deux motifs, la plus grosse et la principale partie de l'opéra reste encore à composer. »

Dans son post-scriptum à cette lettre, Wolfgang écrit : « Encore quatorze morceaux à faire, et puis j'aurai fini ! Il est vrai que l'on pourrait compter le *trio* et le *duo* pour quatre morceaux. Mais je ne sais pas moi-même ce que je vous écris, car j'ai toujours la tête remplie de la pensée de mon opéra, et vous courez le risque de me voir vous écrire un grand air, au lieu de mots... Votre maître de chapelle Fischietti va, je suppose, commencer bientôt de travailler à son *opera buffa ?* »

De Léopold, le 12 décembre : « C'est pendant les huit jours prochains que Wolfgang va avoir le plus d'ouvrage : car l'espèce des gens de théâtre laisse toujours tout à arranger au dernier moment. Le ténor, qui doit venir de Turin, ne sera ici que le 15 ; et alors seulement Wolfgang pourra composer les quatre airs qui sont pour lui. La de Amicis a déjà trois des siens, dont elle est extraordinairement satisfaite. Dans son grand air, Wolfgang lui a donné des passages très nouveaux, et d'une difficulté insensée ; elle les chante merveilleusement, et nous sommes aussi amis que possible avec elle. Aujourd'hui a eu lieu la première répétition des récitatifs : la seconde se fera lorsque le ténor sera arrivé... Dites à Mlle Waberl que Wolfgang n'oublie pas le menuet qu'il lui a promis !... »

Le 18 décembre, Léopold écrit : « Demain a lieu la première répétition avec tous les instruments, après les trois répétitions de récitatifs de ces jours derniers. Le ténor n'est arrivé qu'hier soir dans la nuit, et Wolfgang, aujourd'hui, a composé deux airs pour lui : il en a encore deux autres à écrire. Samedi a lieu la seconde répétition, lundi la troisième, et mercredi la répétition générale. Enfin, le 26, l'opéra sera joué... Demain, nous allons faire de la musique... pardon, dîner chez M. de Mayr ! »

De Léopold Mozart, le 26 décembre : « C'est dans trois heures que l'opéra va être représenté pour la première fois. La répétition a si bien marché que nous sommes en droit d'espérer le meilleur succès. La musique de Wolfgang, à elle seule, sans les ballets, dure quatre heures... Pendant trois soirs, entre cinq heures et onze heures, il y a eu chez le comte Firmian de grandes réceptions où nous avons été invités : on y a fait de la musique, instrumentale et vocale, tout le temps de la soirée, et notre Wolfgang a joué chaque soir. Le troisième jour, en particulier, il a dû se mettre au clavecin dès l'entrée de son Altesse Royale, sur la demande de celle-ci... La de Amicis est notre meilleure amie : elle chante et joue comme un ange, et est enchantée de la façon incomparable dont Wolfgang l'a servie. »

Du même, le 3 janvier 1773 :

L'opéra a marché heureusement, malgré divers incidents fâcheux qui se sont produits le premier soir. D'abord, il s'est trouvé que l'opéra, au lieu de commencer une heure après l'*Angélus*, comme d'habitude, n'a commencé que trois heures après, vers huit heures, et n'a pu finir qu'à deux heures de la nuit. Ce retard a été causé par l'archiduc qui, après son dîner, a eu à écrire cinq compliments de nouvel an ; et il faut savoir qu'il écrit très lentement. Avec cela, figurez-vous que, dès cinq heures et demie, le théâtre entier était déjà comble ! Aussi chanteurs et chanteuses ont-ils éprouvé une angoisse extrême, sans compter celle qui leur venait encore d'avoir à comparaître pour la première fois devant un public aussi imposant. L'orchestre et tout le public s'impatientaient et souffraient fort de la chaleur. En second lieu, il faut savoir que le ténor à qui l'on a dû recourir par nécessité est un chanteur d'église de Lodi, inaccoutumé à jouer sur la scène, et qui n'a été engagé que huit jours avant la première représentation. Et comme, dans le premier air de la *prima donna*, celle-ci doit attendre du ténor un acte de colère, cet homme a mis à son acte une exagération si furieuse qu'on aurait dit qu'il voulait la souffleter et lui arracher le nez avec son poing : ce qui a fait tordre le public. La pauvre signora de Amicis, dans l'ardeur de son chant, n'a point compris d'abord pourquoi le public riait ; elle en a été très saisie, et a mal chanté toute la soirée, d'autant plus qu'elle était également malade de jalousie, et cela parce que le *primo uomo* avait été applaudi par l'archiduchesse dès son entrée en scène... Mais, le lendemain, pour la consoler, Leurs Altesses l'ont invitée à la Cour : et depuis lors, l'opéra a commencé à bien aller. Tandis que, d'ordinaire, le théâtre est vide pour le premier opéra de la

saison, il a été si rempli pendant les six premiers soirs que c'est à peine si l'on pouvait y pénétrer. Et toujours c'est la *prima donna* qui a le plus de succès, et dont les airs sont bissés.

Du 9 janvier : « L'opéra marche très bien, avec un public étonnamment nombreux si l'on songe que les gens d'ici ne vont guère au premier opéra de la saison, sauf dans le cas d'un succès extraordinaire. Chaque soir plusieurs airs sont répétés, et le succès grandit de jour en jour, après l'aventure du premier soir. »

Le 16 janvier, Léopold écrit que l'opéra de Wolfgang a déjà été donné seize fois, et le sera, en tout, une vingtaine de fois. Et enfin, le 30 janvier, il annonce que, ce jour-là, a lieu la première représentation du second opéra de la saison, où Wolfgang assistera « dans la loge du seigneur de Grimani ». Un post-scriptum, non reproduit par Nissen, fait allusion à des démarches tentées par Léopold pour procurer à Wolfgang un emploi régulier auprès de la Cour de Toscane.

D'autre part, deux billets de Wolfgang contiennent des détails importants à noter. Le 16 janvier le jeune homme écrit : « J'ai à composer, pour le *primo uomo* de mon opéra, un motet qni doit être chanté demain chez les Théatins. » Le 23 janvier, il parle de plusieurs personnes qui envoient leurs amitiés aux dames Mozart, et cite parmi elles son ancien maître et ami Mysliweczek. Il regrette aussi que le corniste Leitgeb, qui faisait partie de la chapelle de Salzbourg, et venait d'être invité à jouer à Milan, fût arrivé trop tard pour pouvoir assister encore à des représentations de *Lucio Silla*. A quoi il ajoute : « Hier soir a eu lieu la première répétition avec orchestre du second opéra de la saison : mais je n'ai entendu que le premier acte... La musique me plaît : mais je ne sais pas encore si elle plaira au public. »

On remarquera que, en plus d'au moins deux lettres écrites avant le 30 janvier et qui n'ont pas été reproduites, nous ne possédons aucun extrait de la correspondance des Mozart entre le 30 janvier et le 13 mars, date de leur retour à Salzbourg. Il y a là une lacune d'autant plus regrettable, — ou plutôt scandaleuse, — que toutes ces lettres inédites doivent se trouver dans les armoires du Mozarteum [1]. Tout au plus savons-nous que, dans une lettre du 6 février, Léopold écrit que son fils est occupé à composer un quatuor ; qu'ailleurs il parle de l'arrivée à Milan du corniste salzbourgeois Leitgeb, et des « excellentes affaires » que fait celui-ci ; que, après l'échec des démarches à Florence, les Mozart ont eu l'idée d'un grand voyage comme celui de 1763 ; et enfin qu'ils ont quitté Milan dans les premiers jours de mars, étant forcés d'assister au premier anniversaire de l'élection de l'archevêque Colloredo.

1. Car Jahn les a vues, avec les lettres précédentes, et en cite des extraits.

Les autres documents relatifs à cette période sont très rares, et peu importants. Le seul qui mérite d'être cité est une anecdote rapportée par Folchino : Mozart aurait composé, pour la de Amicis, trois versions différentes de son grand air, toutes également difficiles, et entre lesquelles il lui aurait laissé le choix.

Mais les passages que nous avons cités, et l'étude de l'œuvre de Mozart pendant cette période nous permettent de nous représenter, presque jour par jour, l'emploi du temps du jeune homme pendant son dernier séjour en Italie. Ainsi nous voyons qu'à Botzen, déjà, Mozart s'est mis à composer un quatuor à cordes ; et tout porte à croire qu'il en a composé un second fort peu de temps après. Puis, la préparation de son *Lucio Silla* a absorbé tout son loisir : mais à peine a-t-il achevé sa partition, vers le 15 décembre, qu'une véritable fureur de création musicale s'est emparée de lui. Sans doute pour l'une des soirées du comte Firmian, ou encore pour les soirées de ce M. de Mayr chez qui son père et lui nous disent que l'on « faisait beaucoup de musique », il a composé une symphonie, et sans doute un finale à son ouverture du *Sogno di Scipione*. Vers le même temps, peut-être encore avant la fin de 1772, il s'est remis, pour la première fois depuis la Haye à écrire des sonates de clavecin avec accompagnement de violon, peut-être à l'intention et sur la commande de ce comte Lecchi qui avait fait promettre aux voyageurs de s'arrêter dans son château des environs de Brescia. Toujours est-il que cinq sonates au moins datent de cette période, pendant la fin de laquelle Mozart a écrit aussi trois quatuors s'ajoutant aux deux de l'automne précédent. Le 17 janvier, pour le castrat Rauzzini, il a composé un grand motet avec orchestre. Et enfin, c'est sans doute en février ou en mars, après l'arrivée du corniste Leitgeb, qu'il aura formé le projet d'écrire deux divertissements pour instruments à vent, dont le premier, seul, a pu être composé avant son départ. Tel est, en résumé, le tableau de l'occupation du jeune homme pendant ces quelques mois ; et ce serait assez de ce tableau seul, comme aussi de la lecture des billets de Mozart, pour se rendre compte de l'agitation fiévreuse qui a succédé, chez lui, à l'achèvement de son opéra, si même nous ne possédions un témoignage plus éloquent encore de cette crise intérieure dans le caractère et l'expression de presque tous les morceaux composés durant les dernières semaines du dernier séjour italien de Mozart.

Mais d'abord il faut que nous disions au moins quelques mots de cet opéra lui-même, qui a occupé le jeune homme pendant les deux premiers mois de son arrivée. Malgré les affirmations optimistes de Léopold Mozart, le fait est que *Lucio Silla* ne paraît avoir réussi que médiocrement auprès du public milanais : et sans que nous ayons besoin d'autres preuves, pour le démontrer, que l'absence, désor-

mais, de toute trace d'une commande pour l'Italie, dans le reste entier de la vie de Mozart. Et cet insuccès n'a pas eu seulement pour cause les mésaventures du premier soir, dont Léopold nous fait une description navrante dans une des lettres que l'on vient de lire : comme nous aurons a l'expliquer plus au long en étudiant la partition de l'opéra, celui-ci laisse trop voir que Mozart a perdu contact avec le chant italien, et que tout son intérêt se concentre, maintenant, ou bien sur la partie instrumentale de son travail musical, ou bien sur des scènes pathétiques d'une coupe libre, à la manière de celles de l'opéra viennois de Gluck, tandis que le *bel canto* que réclame toujours l'auditoire italien devient de plus en plus dénué de qualités vocales, et mêlé à l'orchestre d'une façon qui suffirait, à elle seule, pour rendre compte du peu de succès de l'ouvrage. Ainsi Mozart a, en quelque sorte, perdu le temps et la peine qu'il a dépensés à son *Lucio Silla*, pour ne point parler de la stupidité du livret de cet opéra, qui aurait suffi à compromettre même une partition d'un art plus spontané et moins inégal. Mais on verra, dans notre analyse de l'œuvre de Mozart, que celle-ci contient plusieurs airs, — notamment du rôle de Giunia, — et une grande scène entière qui, même en comparaison des opéras futurs du maître, nous émeuvent infiniment par l'ardente beauté et la profondeur tragique de leur expression. Parmi le fatras imbécile de l'action et du poème de *Lucio Silla*, ces morceaux font l'effet de hors-d'œuvre imprévus, et plus ou moins inutiles ; et cependant non seulement leur valeur musicale les met au premier rang de toute l'œuvre dramatique de Mozart : peut-être ont-ils aussi de quoi nous expliquer en partie cette singulière crise de passion romantique qui, aussitôt après l'achèvement de *Lucio Silla,* se manifeste dans tout l'art du jeune homme, s'ajoutant à la fièvre de création signalée tout à l'heure.

A force de s'exalter sur la douleur de Giunia, et sur la sombre et poignante beauté de la scène des tombeaux, telle du moins qu'il la conçue, peut-être Mozart a-t-il senti s'éveiller dans son cœur des sentiments qui y seraient restés endormis sans cette occasion ? Ou bien cette crise romantique se serait-elle produite en toutes circonstances, et Mozart la subissait-il déjà lorsque le hasard l'a conduit à composer les grandes scènes susdites de *Lucio Silla* ? Il ne faut pas oublier que l'Allemagne entière, depuis plusieurs années déjà, commençait à être travaillée d'un état d'esprit nouveau, né sans doute sous les influences étrangères de Rousseau et d'Ossian, mais qui, nulle autre part ne devait se manifester avec autant de relief ni de véritable éclat « romantique ». Aussi bien a-t-on coutume de désigner du nom de *Sturm und Drang* cette période d'agitation passionnée qui, inaugurée aux environs de 1770, allait trouver sa traduction la plus parfaite en 1774, dans la *Lénore* de Bürger et les *Souffrances du jeune Werther* de Gœthe. La crise intérieure que révé-

laient ces deux ouvrages, dans l'ordre littéraire, n'avait pu manquer de chercher à se traduire également dans cette langue populaire de l'Allemagne qu'était sa musique : et, en effet, rien n'est plus curieux que de voir, dans ces mêmes environs de 1770, un équivalent absolu du *Sturm und Drang* littéraire se produire tout à coup chez les compositeurs du temps, depuis Gluck jusqu'à Joseph Haydn et Mozart, en passant par des maîtres de second ordre tels que les Vanhall et les Dittersdorf.

Chez Joseph Haydn, en particulier, c'est l'année 1772 qui a marqué l'avènement soudain, et d'ailleurs passager, de cette grande crise romantique. Pas une de ses symphonies de 1772 qui ne se distingue des œuvres précédentes et suivantes par quelque chose de plus original dans la coupe, les tonalités, et l'ensemble de la mise au point ; et puis, par-dessus des œuvres simplement étranges, comme les deux symphonies en *si* et en *sol majeurs*, voici de prodigieux poèmes de douleur pathétique, les symphonies appelées la *Passione*, les *Adieux*, et la *Symphonie funèbre* (*Trauer Symphonie*) ! Que l'on joigne à ces véritables cris d'angoisse ceux qu'exhalent l'unique sonate de piano, en *ut mineur*, composée par Joseph Haydn durant cette période, et une admirable série de quatuors, à la fois pathétiques et savants, dont nous aurons plus tard l'occasion de nous occuper plus au long, mais qui doivent sûrement ne pas être postérieurs à l'année 1773 : et l'on aura l'idée de l'extrême importance de la crise susdite chez le plus sain et le plus équilibré de tous les musiciens allemands[1]. Peut-être est-ce simplement une influence pareille qui, à Milan, vers la fin de 1772, a transformé tout à coup le jeune Mozart en un poète romantique, après lui avoir inspiré déjà les scènes et airs passionnés de *Lucio Silla* ? Peut-être le jeune homme n'a-t-il fait qu'emporter avec lui, de Salzbourg, les germes de la maladie qui allait se manifester dans son œuvre de cette dernière période italienne ? En tout cas, aucune trace des approches de cette maladie ne nous apparaît dans toute son œuvre salzbourgeoise de 1772 ; et nous pouvons être assurés, d'autre part, que la crise romantique dont nous parlons ne s'est point produite, chez lui, sous l'influence de Joseph Haydn, car ce n'est qu'au retour en Allemagne, vers le mois d'avril 1773, que nous verrons Mozart découvrant, — c'est-à-dire tâchant à imiter, — les symphonies romantiques composées par le maître d'Esterhaz durant l'année précédente.

La maladie d'âme dont il se plaît à souffrir, durant sa dernière période milanaise, cette fièvre romantique qui, soudain, s'empare de lui après l'achèvement de son *Lucio Silla*, nul doute qu'elle soit l'effet de sa race allemande, et non pas de son contact avec l'aimable

1. On pourra lire, dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 mai 1909, une étude consacrée à cette crise romantique de la vie de Joseph Haydn.

et léger esprit italien de son temps : mais, le hasard ayant voulu que cette maladie lui arrivât pendant qu'il se trouvait à Milan et s'occupait à écrire un opéra italien, c'est, pour ainsi dire, en langue musicale italienne qu'il va d'abord tâcher à nous la traduire. Ses sentiments seront bien, au fond, ceux d'un compatriote de Gœthe et des deux Haydn : mais tout l'ensemble de l'expression qu'il va leur donner, et sa façon même de les ressentir, n'auront rien de commun avec ce que nous montrent, par exemple, les symphonies et sonates romantiques de Joseph Haydn. Et il y a plus, en vérité : on peut affirmer hardiment que ce n'est que pendant cette troisième et dernière période italienne que Mozart a réellement découvert l'Italie, et commencé à tirer profit de ce qu'avait à lui apprendre d'éternel le genre italien.

Car le fait est que jusque-là, en 1770 et 1771, il n'avait appris en Italie que la musique italienne d'alors, c'est-à-dire des préceptes et des formules, des coupes d'airs ou de symphonies, ou bien encore le goût d'un certain éclat extérieur à la base duquel se trouvait une bonne part d'artifice et d'improvisation. La véritable beauté italienne, telle que nous la manifestent les œuvres des grands peintres et musiciens de jadis, l'expression à la fois harmonieuse et profonde des sentiments passionnés, l'art de concilier la lumière d'ensemble avec la précision du détail et la poésie avec la réalité, toutes ces vertus dont naguère Chrétien Bach et les Italiens entrevus à Londres lui avaient donné le pressentiment, aucun témoignage ne nous indique qu'il les ait reconnues et goûtées durant ses deux premiers séjours en Italie. A Bologne, il s'est nourri d'un contrepoint dont il ne pouvait guère apprécier le charme poétique ; à Rome et à Milan, il a produit des œuvres plus brillantes et souvent plus parfaites que dans son pays, mais aussi plus vides au point de vue de leur contenu musical. Cette fois, au contraire, le jeune homme qui a succédé à l'enfant de la veille nous apparaît, littéralement, enivré de la beauté italienne. Toute son œuvre s'imprègne subitement d'un caractère à la fois romantique et « latin », qu'elle ne retrouvera plus que dans l'illumination miraculeuse des dernières années de sa courte vie. Symphonies, quatuors, sonates, tout ce qui date de cette époque nous présente un charme absolument unique de fièvre juvénile, traduite sous une forme infiniment sobre, lumineuse, toute « classique » dans la pureté de ses proportions.

C'est le temps où, suivant l'habitude des vieux poètes de la musique italienne, les rêves du jeune homme s'expriment de préférence en mineur. Les *adagios* ont une tristesse pathétique ; les menuets redeviennent chantants, comme jadis à Paris, mais avec une intensité toute nouvelle de sentiments et de rythmes. Et plus encore, peut-être, la veine romantique de Mozart se manifeste dans une série de *rondos*, que, — pour la première fois depuis Londres et La Haye, — il désigne expressément de ce nom, et où des refrains merveilleuse-

ment purs et gracieux encadrent des inventions sentimentales d'une originalité, d'une vigueur tragique, d'une variété infinies. De l'influence de Joseph Haydn, très vivement ressentie quelques mois auparavant, la seule trace qui subsiste est le soin scrupuleux du détail, l'amour d'un travail achevé et poussé à fond : mais l'inspiration fragmentaire de Haydn est remplacée, désormais, par un souci constant de l'unité d'ensemble, à tel point que, dans plusieurs des œuvres de cette période, tous les morceaux d'une même œuvre sont dans le même ton, et s'enchaînent l'un à l'autre immédiatement. Toujours suivant la coutume des maîtres italiens, voici que Mozart se met à multiplier les indications de nuances, dont il était assez avare jusqu'alors et dont il le sera plus encore par la suite ! Quant à la forme, le contrepoint tend de plus en plus à reparaître, mais un contrepoint libre et facile, dans le goût italien, et puis n'intervenant plus en épisodes passagers, mais se fondant parmi l'ensemble du tissu musical. Et l'on verra combien tous les éléments de ce tissu vont se resserrer et se simplifier, conformément au pur génie classique, pour acquérir un relief plus puissant avec plus de profondeur expressive.

Telle est, très brièvement résumée, la révolution dont nous aurons a étudier, plus à loisir, les effets dans les œuvres de Mozart pendant cette période. Et il nous resterait ici à rechercher, comme nous l'avons fait pour les périodes précédentes, sous quelle influence s'est accomplie cette révolution, si nous n'avions déjà défini ses causes aussi exactement que possible en disant qu'elle a dû au génie italien tout entier la forme spéciale qu'elle a revêtue : au spectacle du ciel et du paysage de l'Italie, à la beauté des femmes italiennes, aux chefs-d'œuvre de l'art italien dans tous les genres, et puis aussi à la vie même de ce pays bienheureux, et puis à cette fréquentation assidue de l'*opera buffa* que nous révèlent les lettres des deux voyageurs. Le jeune homme est si enivré de cette atmosphère nouvelle de beauté poétique qu'il serait tout prêt à aimer, et à transfigurer en tâchant à les imiter, les œuvres même les plus médiocres et les plus banales, par exemple celles d'un Boccherini ou d'un Pugnani. Mais, en outre, il s'est trouvé que Milan avait à lui offrir un homme d'un mérite infiniment supérieur à celui de la plupart de ses confrères, et dont précisément le mérite consistait surtout dans une réunion de subtiles et délicates qualités poétiques, les mieux faites du monde pour inspirer désormais le génie du jeune Salzbourgeois : à savoir, ce vénérable J.-B. Sammartini que Mozart avait connu et imité dès sa première rencontre avec lui en 1770, mais dont nous avons dit qu'il n'était guère capable, à cette date, de sentir et d'utiliser la valeur foncière. Maintenant, ainsi que nous allons le voir, ce ne seront plus les procédés du vieux maître, mais bien son inspiration et toute l'essence de sa poésie qui se transmettront à l'œuvre instrumentale de son élève. Et nous sommes en droit d'aller plus loin encore,

dans l'analyse des sources d'inspiration de Mozart à ce moment de sa vie. Par delà Sammartini et les autres musiciens du temps, nous avons la preuve certaine, fournie par maintes des œuvres de Mozart durant cette période, que le jeune homme a expressément connu, étudié, et imité des maîtres d'un génie infiniment plus haut, les plus parfaits que toute la musique italienne eût à lui offrir, les Marcello, les Corelli, et les Tartini. C'est à eux, en somme, que Mozart ressemblera le plus, dans les compositions dont l'étude va suivre. Tartini, en particulier avec ses vigueur et profondeur d'expression, souvent accompagnées d'un style un peu sec, tout porte à croire que Mozart en avait les oreilles et le cœur remplis lorsqu'il a composé ses quatuors italiens et l'admirable symphonie que nous allons avoir à examiner. Peut-être aura-t-il eu l'occasion de le connaître, et d'apprendre à l'aimer, pendant son arrêt chez ce comte Lecchi dont Léopold nous dit qu'il était « grand connaisseur à la fois et grand amateur de musique » ? En tout cas, son influence sur Mozart est certaine, et nous allons voir en quelle floraison de beauté poétique l'œuvre du jeune homme nous la révélera.

Encore ces maîtres italiens n'ont-ils pas été seuls à agir sur lui, dans la disposition nouvelle où il se trouvait. Conduit désormais à une conception romantique de l'idéal musical, Mozart se rappellera qu'il lui est arrivé déjà, dans son enfance, de rencontrer un musicien, d'ailleurs issu de ces vieux Italiens, et dont les élans romantiques n'avaient point laissé de l'émouvoir, même à cette date. Toute la partie vraiment originale et belle de l'œuvre de Schobert lui est revenue en mémoire, les *andantes* pathétiques avec leurs chants de basse sous des accompagnements expressifs, les adorables menuets tout imprégnés de lumière et de mélodie. De tout cela, jadis, il n'avait fait qu'entrevoir l'exceptionnelle valeur, au moment où il s'était plu à imiter les sonates de Schobert et à en transcrire des morceaux sous forme concertante. A présent, ce qu'il n'avait fait que deviner confusément lui est apparu de la façon la plus claire ; et, ayant à composer pour le clavecin, ce n'est plus la coupe extérieure de l'art de Schobert, mais son inspiration et les secrets de son âme qu'il a réussi à s'assimiler[1].

Mais, au reste, la révolution romantique qui s'est produite chez lui durant cette période est, dans toute l'histoire de son œuvre, un

1. Nous devons ajouter ici, en passant, — sauf pour nous à y revenir dans notre analyse des quatuors et sonates de Mozart durant cette période, — que le jeune homme n'a pu manquer de connaître aussi, à Milan, une très nombreuse et très intéressante série de « sonates à quatre instruments », ou plutôt de petites symphonies dont la Bibliothèque du Conservatoire de cette ville possède, aujourd'hui encore, d'anciennes copies, et qui avaient eu pour auteur le charmant musicien viennois Florian-Léopold Gassmann, ex-élève du P. Martini tout comme Mozart, et, tout comme lui, merveilleusement doué pour combiner l'inspiration allemande avec la plus pure beauté italienne.

phénomène si imprévu, et si passager, et de nature si complexe, que nous tenterions vainement d'en définir toutes les causes, ainsi que l'extrême diversité des aspects sous lesquels on la voit se manifester. C'est en étudiant, au jour le jour, le détail des œuvres de cette période que nous aurons chance de pouvoir expliquer ce que celle-ci a eu de plus original et de plus précieux. Ajoutons seulement, pour compléter un aperçu général forcément très rapide et tout, superficiel, que si cette crise romantique a été de courte durée, en tant que véritable disposition foncière de l'âme, dans la vie musicale de Mozart, du moins y a-t-elle laissé une empreinte désormais ineffaçable. Dès l'année suivante, en vérité, Mozart a cessé d'être un pur romantique, comme allaient être, plus tard, les Zumsteeg et les Schubert, en attendant les Chopin, les Schumann, et les Berlioz : mais il n'en a pas moins, depuis lors, enrichi son génie d'une source nouvelle d'inspiration poétique, et, jusqu'au bout, son art s'est trouvé merveilleusement prêt à exprimer, lorsque sa disposition intérieure l'y porterait, ces mêmes sentiments fiévreux et pathétiques dont nous le voyons possédé jusqu'à la maladie dans ses œuvres instrumentales de ce dernier séjour au delà des Alpes.

151. — *Botzen (et Vérone ?), fin d'octobre* 1772.

Quatuor en ré, pour deux violons, alto et violoncelle.

K. 155.
Ms. à Berlin.

Allegro. — Andante (en la). — Molto allegro.

Le manuscrit de ce quatuor porte simplement le n° 1: mais le quatuor commence une série dont on sait que les numéros suivants ont été composés en Italie, durant ce dernier séjour de Mozart; et nous avons vu d'autre part que Léopold, dans une lettre de Botzen, le 28 octobre 1772, écrivait que son fils, « pour se désennuyer, était en train de composer un *quattro* ». Tout porte à croire que ce *quattro* n° 151 est bien celui dont parle le père de Mozart : à la condition d'admettre que le jeune homme n'ait fait que le commencer à Botzen et l'ait terminé durant les étapes suivantes de son voyage. En tout cas, il faut remarquer la curieuse coïncidence qui a conduit Mozart deux fois de suite, — à Lodi en avril 1770 et maintenant à Botzen, — à « se désennuyer » d'une halte à l'auberge en se mettant à écrire un quatuor. Sans doute, à Botzen, cette fois, se sera-t-il rappelé son ancien passe-temps de Lodi, et ce sou-

venir lui aura-t-il suggéré l'idée de s'occuper à nouveau de la même façon : de telle sorte que nous devrions à ce hasard l'existence de l'une des plus charmantes séries de toute l'œuvre instrumentale du maitre.

Mais encore les numéros suivants de cette série n'ont-ils, pour leur contenu aussi bien que pour leur forme, que des rapports très lointains avec ce premier quatuor, composé à Botzen; et en vérité le principal intérêt de celui-ci est de nous apprendre, par sa comparaison avec les suivants, à quel point Mozart, lorsqu'il s'est mis en route pour l'Italie, se doutait peu de la grande révolution romantique qui allait bientôt se produire en lui. Le fait est que nulle trace de romantisme n'apparaît dans ce premier quatuor de la série, beaucoup plus ressemblant aux trois *Divertimenti* du printemps de 1772 (n°s 134-136) qu'aux admirables rêveries italiennes des quators du printemps suivant. Ou plutôt, le Mozart que nous fait voir ce quatuor de Botzen est celui de la dernière des symphonies de 1772 n° 147, avec des souvenirs italiens fortement mêlés d'emprunts au style allemand de Joseph et de Michel Haydn. La disposition des trois morceaux reste entièrement conforme au type classique, tandis que, dans la coupe de l'*andante*, notamment, nous trouvons un renversement de la reprise tout pareil à celui du premier morceau de la symphonie en *ré* n° 146.

Comme chez Joseph Haydn, les deux violons marchent ensemble, s'opposant au groupe de l'alto et du violoncelle; et des deux Haydn aussi vient l'emploi de *codas* nouvelles, à la fin des morceaux. L'importance du rôle de l'alto est également un symptôme de cette influence des maîtres allemands, et c'est un esprit tout salzbourgeois qui anime les trois morceaux, avec une expression à la fois familière et sentimentale, sans compter que le thème du *rondo* final dérive directement de rythmes analogues dans l'œuvre de jeunesse du maitre d'Esterhaz. Au total, un véritable *divertissement* plutôt qu'un travail sérieux et approfondi ; une invention mélodique facile et superficielle, sans presque aucun effort d'élaboration thématique; un style généralement homophone, piqué çà et là de petits épisodes de contrepoint : rien de tout cela ne saurait nous faire prévoir l'exquise et puissante floraison poétique des quatuors suivants de la même série.

Il faut noter cependant que, dans le premier morceau, à la manière italienne, le second des deux sujets, nettement séparé, est beaucoup plus important et plus développé que le premier, et que le goût italien se montre aussi dans la longue ritournelle dont ce sujet est suivi, aboutissant d'ailleurs à un trait d'alto des plus imprévus. Puis, après une cadence complète en *la*, mais sans barres de reprise, s'ouvre un petit *développement* qui débute en canon aux quatre parties, sur un sujet nouveau, mais ramène bientôt des rappels du second sujet. Quant à la reprise, elle est, à la manière allemande, d'abord très variée et modulée dans le premier sujet, et puis à peu près pareille dans le reste du morceau, sauf que, ici, Mozart supprime l'une des deux expositions du second sujet qu'il avait mises dans sa première partie. Signalons encore, en plus de la *coda* nouvelle déjà mentionnée, de fréquents écarts des violons, qui nous sont également un signe de l'inspiration autrichienne animant ce premier des quatuors italiens.

Dans l'*andante*, deux petits sujets distincts (dont le second, de quatre

mesures, est exposé alternativement par les deux violons) sont suivis d'une longue ritournelle aboutissant, cette fois, à des barres de reprise. Puis commencent quelques mesures d'un *développement* nouveau, mais qui ne ramènent que la seconde partie du premier sujet, suivie d'une reprise complète du second sujet et de sa ritournelle, et ce n'est qu'après celle-ci, en manière de *coda*, que nous voyons reparaître le début du premier sujet, — procédé qui, comme nous l'avons dit, se retrouve dans le premier morceau de la symphonie salzbourgeoise en *ré* de juillet 1772 et rattache le présent quatuor à la série des tentatives faites par Mozart en 1772 pour donner à ses morceaux une terminaison originale.

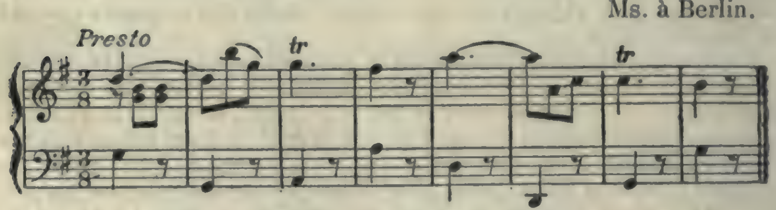
Le finale est un de ces *rondos* à nombreux petits intermèdes dont Mozart a emprunté le type à l'Italie dès la fin de son premier voyage, et qu'il va élever bientôt à leur plus haut degré d'ampleur et de beauté musicales, pour revenir presque ausitôt après au type français de ses *rondeaux* de naguère. Mais le refrain de ce *rondo*, avec son allure sautillante, rappelle très vivement (nous l'avons dit déjà) des thèmes de Joseph Haydn, et c'est encore à la manière de ce maître que, dans les dernières mesures, le rythme de ce refrain est repris à l'unisson par les quatre instruments.

Ajoutons que, dans tout le quatuor, les indications de nuances sont encore très rares, comme dans toutes les œuvres des trois années précédentes. Nous allons voir très prochainement succéder à cette réserve une véritable fièvre de notation expressive, avec des *fp*, des *dolce*, et *dolce assai*, qui, empruntés à l'école du vieux Sammartini et des nouveaux maîtres italiens, suffiraient presque à caractériser les compositions de cette dernière période italienne de la vie de Mozart.

152. — *Milan, novembre ou décembre* 1772.

Quatuor en sol, pour deux violons, alto et violoncelle.

K. 156.
Ms. à Berlin.



Presto. — Adagio (en mi mineur). — Tempo di menuetto.

Le manuscrit de ce quatuor porte simplement le n° II, mais c'est d'une façon à peu près certaine que nous pouvons fixer la date de sa composition. D'une part, en effet, il est aussi différent que possible du précédent, et déjà tout imprégné de l'esprit italien, tandis que, d'autre part, il n'a pas encore le caractère profondément romantique des œuvres écrites durant les premiers mois de 1773, et nous n'y trouvons pas non plus cette profusion de nuances qui est un des traits distinctifs de ces œuvres prochaines. En outre, le manuscrit du quatuor nous offre deux

versions de l'*adagio*, dont l'une, évidemment postérieure, se rattache de très près au style des œuvres du début de 1773 : ce qui suffirait à prouver que Mozart, à ce moment, a revu et remanié une œuvre composée à une date antérieure. Au reste, d'une façon générale, la présence d'une double version, dans une œuvre de Mozart, — étant donné ce que nous savons des procédés de travail du maître, qui n'écrivait sa musique qu'après l'avoir toute achevée dans son esprit, — indique *toujours* que l'œuvre a été reprise plus ou moins longtemps après sa première rédaction. Ici, nous imaginons facilement que Mozart, durant sa grande fièvre romantique du printemps de 1773, aura voulu adjoindre son quatuor en *sol* à la série de ceux qu'il était en train de créer, et, l'ayant revu, se sera dit que l'*adagio* ne répondait pas suffisamment aux sentiments nouveaux dont il était possédé. En tout cas, le présent quatuor nous apparaît si clairement comme une œuvre intermédiaire entre celui que Mozart a commencé à Botzen et ceux qu'il produira après l'achèvement de *Lucio Silla*, que nous avons tout droit d'en placer la date dans les premières semaines de l'arrivée à Milan, pendant les loisirs que laissaient à Mozart les retards des chanteurs et autres aventures concernant la mise au point de son opéra.

Le Mozart de ce quatuor, comme nous l'avons dit, n'a encore rien d'un romantique, sauf dans la conception de *l'adagio*, dont le style, d'ailleurs, continue à attester l'influence de Joseph Haydn. Mais c'est déjà, évidemment, un Mozart tout italien, très profondément imprégné à la fois du style de l'opéra bouffe et de l'esprit de maîtres tels que Sammartini. Les sujets redeviennent plus nombreux et moins travaillés, les deux violons recommencent (sauf toujours dans *l'adagio*) à remplir le rôle principal dans le langage du quatuor; les *développements* sur les thèmes précédents cèdent la place à l'exposé de sujets nouveaux ; et il n'y a pas jusqu'à l'emploi de *codas*, à la fin des morceaux, qui ne disparaisse avec le reste des souvenirs allemands. Pareillement l'esprit général qui anime les morceaux n'a plus rien de la gravité, un peu lourde, de l'esprit musical allemand. Le léger *presto* du début, le finale en *tempo di menuetto*, et l'*adagio* même, malgré son expression pathétique, ne pensent plus qu'à chanter doucement, sans aucun souci de contrepoint ni de recherches harmoniques. Et comme Mozart, à Salzbourg, tout en s'élevant beaucoup plus haut, s'est employé à traiter un art beaucoup plus difficile, nous n'avons pas besoin de dire avec quelle aisance et grâce merveilleuse, il redescend à ce genre plus simple pour le parfumer aussitôt du plus pur de son génie poétique. En fait, jamais encore jusqu'ici sa musique n'a aussi impérieusement évoqué l'idée d'un exquis chant d'oiseau.

Dans le premier morceau, d'un rythme très vif à trois temps, la première partie nous présente trois sujets, distincts mais apparentés, à la façon italienne, et parmi lesquels, toujours contrairement à l'habitude allemande, c'est le second qui est le plus étendu et le plus travaillé. Le *développement*, lui, nous offre un quatrième sujet tout nouveau, avec un rythme d'accompagnement continu et obstiné du second violon tout à fait imprévu et assez étrange, rappelant les inventions bizarres qui surgissent à chaque page dans l'œuvre instrumentale de Sammartini. Et ce *développement*, plus long que d'habitude chez Mozart,

accentue encore sa signification d'intermède étranger au morceau en aboutissant à une grande pause, après laquelle la première partie est reprise toute pareille jusqu'à la fin.

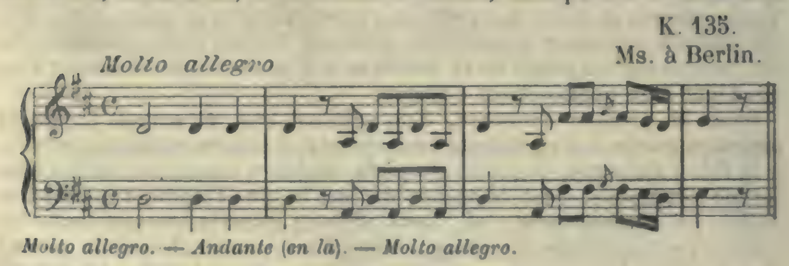
De même, le *tempo di menuetto* final n'est rien que la juxtaposition de deux grands menuets italiens, majeur et mineur, avec reprise *da capo* du majeur. Comme dans les menuets italiens, la seconde partie est beaucoup plus longue que la première : et les deux menuets se rattachent encore au goût italien par leur allure chantante, au lieu des menuets tout rythmiques des Haydn. Dans le premier, le rôle principal échoit aux deux violons; dans le second, les deux groupes des voix supérieures et des inférieures exposent chacun un rythme différent, sauf pour chacun à reprendre ensuite le rythme exposé d'abord par l'autre groupe.

Quant à l'*adagio*, nous avons dit déjà que c'était un chant du premier violon, accompagné en un rythme continu par les trois autres instruments, comme dans les *andantes* des quatuors de Joseph Haydn. Le chant ne comporte qu'un seul sujet, continué ensuite dans le *développement*, et puis repris avec un caractère d'expression pathétique beaucoup plus accentué encore que la première fois. Mais si, par sa forme, cet admirable chant dérive encore du style allemand, c'est bien à l'Italie, et en particulier à son *opera seria* qu'appartient l'inspiration profondément tragique qui anime, d'un bout à l'autre, ce court *arioso* instrumental, digne pendant de ceux que va chanter Giunia dans l'opéra que Mozart est en train d'écrire. Le ton de *mi mineur* revêt dès à présent la signification expressive qu'il aura désormais toujours chez Mozart, celle d'une douleur angoissée et presque parlante, avec une tendance au style du récitatif dans sa traduction mélodique. C'est d'ailleurs dans le même ton que Mozart, quelques mois plus tard, écrira le nouvel *adagio* de ce quatuor, en y appropriant le style à l'expression rêvée, avec une foule d'indications de nuances et tout un ensemble de procédés distinctifs de sa manière du début de 1773, mais avec une portée sentimentale toute pareille à celle que nous faisait voir déjà ce premier *adagio* de la fin de l'année précédente.

153. — *Milan, du 4 au 15 novembre* 1772.

Ouverture en ré de l'opéra : Lucio Silla, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, violoncelle et basse, trompettes et timbales.

K. 135.
Ms. à Berlin.



Molto allegro. — Andante (en la). — Molto allegro.

La date de la composition de cette ouverture nous est révélée par une lettre de Léopold Mozart, qui, le 14 novembre, écrit à sa femme que

Wolfgang « vient d'écrire tous les récitatifs et l'ouverture ». Ayant à produire un grand opéra, le jeune homme n'a plus songé, ici, à des préludes de coupe libre comme ceux de la *Betulia*, d'*Ascanio*, ou du *Songe de Scipion :* il est revenu à la coupe traditionnelle de la symphonie, ou ouverture italienne, telle qu'il l'avait employée pour son *Mitridate,* — deux *allegros* réguliers séparés par un mouvement lent.

Et le fait est que, au premier abord, cette ouverture de *Lucio Silla* rappelle beaucoup celle de *Mitridate*. La coupe des deux premiers morceaux est la même, et il n'y a pas jusqu'aux idées mélodiques qui ne paraissent issues d'une même source. Mais, sous cette analogie apparente, — qui tient à ce que, cette fois encore, Mozart a voulu se conformer pleinement aux règles italiennes du genre, — quelle différence infinie aussi bien dans l'inspiration que dans l'exécution ! Mozart a beau multiplier les petits sujets et leurs ritournelles, il a beau réduire l'importance des instruments à vent, et remplacer les *développements* par des sujets nouveaux, et se maintenir dans une atmosphère musicale toute brillante et légère : à chaque ligne nous découvrons le maître allemand des grandes symphonies de 1772, et parfois même d'autant plus fort qu'il s'efforce davantage à tempérer sa flamme d'instrumentiste-poète. Les moindres accords des vents, par exemple, ajoutent à l'ensemble orchestral une couleur et une signification singulières; les deux violons tantôt jouent un rôle essentiel, et tantôt, par contraste, s'unissent pour s'opposer au groupe puissant des altos et des basses. Les sujets, encore séparés, dérivent l'un de l'autre et se trouvent rattachés par toute sorte de menus détails passant de l'une à l'autre. En outre, nous voyons ici, pour la première fois, cette pénétration du génie italien que nous avons dit déjà s'être produite chez Mozart, sous sa vieille familiarité avec le style des maîtres italiens de son temps : et c'est ainsi que tous les procédés locaux employés dans les œuvres précédentes, les répétitions en écho, les ritournelles, les longs *crescendos* à la manière de ceux que Mozart rapprendra plus tard pendant son séjour à Mannheim, tout cela reçoit maintenant chez lui une portée et une beauté nouvelles, qui font de cette ouverture quelque chose comme une fleur magnifique de l'esprit italien. Sans compter que, à côté de ces choses de naguère, nous en trouvons ici d'autres que Mozart emprunte pour la première fois à l'art italien : et notamment ces nombreuses indications de nuances, des *f* et des *p* alternant de note en note, des *pp* et des *ff*, des *fp*, etc., dont l'emploi va devenir un des signes distinctifs de l'œuvre de Mozart durant le reste de cette période[1]. Mais il y a plus encore : si le premier morceau, avec l'étonnante variété et unité de son allure, se rattache directement au genre traditionnel de l'ouverture italienne, déjà l'*andante* et le finale nous font voir des élans romantiques dont aucune trace ne nous était apparue jusqu'ici, et qui annoncent clairement les grands cris de passion des trois mois suivants. Cet élément passionné, Mozart l'avait au reste déjà introduit dans sa production musicale, au moment où il a composé l'ouverture de *Lucio Silla*, puisque la même lettre de son père nous

1. Nous devons ajouter cependant que cette multiplicité de nuances s'annonçait déjà dans la dernière symphonie salzbourgeoise, n° 147.

apprend que, à cette date, il avait fini de composer les trois grands chœurs de son opéra ; et précisément la ressemblance du *développement* de l'*andante* de l'ouverture, par exemple, avec le style de la grande scène lyrique du premier acte est bien faite pour justifier l'hypothèse suivant laquelle les scènes proprement « romantiques » de *Lucio Silla* auraient contribué à ouvrir, dans l'âme du jeune maître, une source nouvelle d'émotion musicale.

Dans le premier morceau, trois sujets, chacun accompagné de sa ritournelle, présentent entre eux un contraste saisissant : le premier tout rythmique, avec de longs passages syncopés, et exposé par l'orchestre entier, le second purement mélodique et réservé aux deux violons, le troisième rapide et brillant à la façon d'une *strette :* mais la ritournelle de ce troisième sujet aboutit, de la façon la plus imprévue, à un rappel soudain du rythme initial de l'ouverture. Le *développement* qui vient ensuite nous offre, comme nous l'avons dit, une idée toute nouvelle, présentée tour à tour par les violons et par tout l'orchestre : après quoi la première partie est reprise, avec son premier sujet abrégé, son second légèrement varié, et le reste tout pareil, jusqu'au moment où, rencontrant son rappel de tout à l'heure, Mozart le répète trois fois, dans le ton principal, pour finir ainsi son morceau comme il l'a commencé. Ajoutons que les répétitions, ici, sont déjà variées, que la ritournelle du second sujet contient un superbe effet de *crescendo* s'étendant sur huit mesures, et que les instruments à vent, sans avoir proprement de *soli*, sont traités de manière à enrichir sensiblement la coloration orchestrale.

L'*andante* est un petit air très expressif, avec deux sujets aboutissant à une charmante ritournelle en *crescendo :* après quoi, avec le rythme de cette ritournelle maintenu au second violon en accompagnement continu, commence un long *développement* mineur d'une expression pathétique très intense, tout fait de soupirs passionnés du premier violon, et coloré encore par quelques touches caractéristiques des hautbois et des basses. Dans la rentrée qui suit, le second sujet disparaît, à la manière italienne, et la ritournelle se termine par quelques mesures de *coda*. Comme nous l'avons dit, c'est surtout dans cet *andante* qu'apparaît le goût nouveau de Mozart pour l'indication des nuances, et avec ce trait curieux que les nuances ne sont marquées que par endroits, mais en groupes très nombreux, et presque à raison d'une nuance par note. Nous retrouverons ce procédé singulier dans toutes les œuvres suivantes de la même période.

Le finale est un *rondo*, mais d'une coupe intermédiaire entre les deux formes que nous avons eu souvent l'occasion de décrire : coupe qui, d'ailleurs, nous est apparue déjà dans le finale de la symphonie en *ré* de l'été précédent. Presque tous les intermèdes sont des variations du thème, sauf celui du milieu, conçu à la façon d'un *développement,* et suivi d'un retour non seulement du thème, mais aussi du premier intermède, encore un peu varié ; sans compter que, ici, pour marquer le caractère théâtral de l'ouverture, cette reprise est suivie d'une longue *strette* nouvelle. Tout ce finale est, au reste, d'une verve et d'une liberté charmantes, avec une apparition fréquente de petits chants expressifs du premier violon se détachant tout à coup au

milieu d'une phrase orchestrale, pendant que les autres instruments poursuivent un même rythme qui sert désormais d'accompagnement. Les vents, employés très discrètement, n'en jouent pas moins un rôle essentiel, avec de petites ritournelles libres entre les phrases ; et les susdits passages mélodiques du premier violon produisent un effet d'autant plus saisissant que, presque toujours dans le reste du morceau, les deux violons marchent ensemble, suivant l'habitude des maîtres allemands.

Que si, à présent, nous nous demandons quel rapport Mozart a voulu mettre entre cette ouverture et l'opéra qui suit, nous sommes contraints d'avouer que, cette fois encore, il s'est conformé tout à fait à l'habitude italienne de son temps, sans se soucier des vieilles prescriptions des théoriciens sur la nécessité d'approprier la musique d'une ouverture au caractère de l'œuvre dramatique qu'elle précède et annonce. Avec tous les élans romantiques qui commencent déjà à s'y révéler, l'ouverture de *Lucio Silla*, tout de même que celles des Piccinni et des Jommelli, est simplement une petite « symphonie théâtrale » pouvant aussi bien, — ou plutôt beaucoup mieux, — servir pour un opéra bouffe que pour le drame classique du poème de *Lucio Silla*. Et nous dirons bientôt comment il n'est pas impossible que le clair génie de Mozart, s'étant rendu compte de cette disproportion entre l'ouverture et le drame, ait voulu substituer à cette symphonie trop légère et brillante les tragiques morceaux qui constituent le premier *allegro* et l'*andante* de sa dernière symphonie italienne, en *ut* majeur, n° 157.

154. — *Milan, novembre et décembre* 1772.

Lucio Silla : Dramma per musica en trois actes, pour quatre soprani, deux ténors et chœurs avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux flûtes, deux bassons, deux cors, deux trombones, timbales et basse.

K. 135.
Ms. à Berlin.

Ouverture (voir le n° 153).

Acte I. — I. Air de Cinna (soprano) en *si bémol* : *Vieni ov' amor t'invita : allegro*. — II. Récitatif et air de Cecilio (soprano). Récitatif : *Dunque sperar*. Air en *fa : Il tenero momento* : *allegro aperto*. — III. Air de Celia (soprano) en *ut : Se lusinghiera : grazioso*. — IV. Air de Giunia (soprano) en *mi bémol* : *Dalla sponda tenebrosa : andante ma adagio et allegro*. — V. Récitatif et air de Silla (ténor). Récitatif : *Mi piace*. Air en *ré : Il desio di vendetta*. — VI. Récitatif de Cecilio et scène de Giunia avec le chœur. Récitatif : *Morte fatal*. Scène en *mi bémol* : *Fuor di queste urne*. — VII. Récitatif et duo de Giunia et Cecilio. Récitatif : *Se l'empio Silla*. Duo en *la : D'Eliso in sen m'attendi : andante et molto allegro*.

Acte II. — VIII. Air d'Aufidio (ténor) en *ut : Guerrier, che d'un acciaro*. — IX. Récitatif et air de Cecilio. Récitatif : *Cecilio a che t'arresti*. Air en *ré : Quest'in proviso tremito : allegro assai*. — X. Air de Celia en *sol : Se il labbro timido : tempo grazioso*. — XI. Récitatif et air de Giunia. Récitatif : *Vanne, t'affreta*. Air en *si bémol* : *Ah se il crudel : allegro*. — XII. Récitatif et air de Cinna. Récitatif : *Ah si scuotasi*. Air en *fa : Pel fortunato istante : molto allegro*. — XIII. Air de Silla en *ut : D'ogni pieta : allegro assai*. — XIV. Récitatif et air de Cecilio.

Récitatif : *Chi sa*. Air en *mi bémol* : *Ah se a morir : adagio et allegro*. — XV. Air de Celia en *la* : *Quando sugl' arsi campi : allegro*. — XVI. Récitatif et air de Giunia. Récitatif : *In un istante*. Air en *ut* : *Parto m'affretto : allegro assai*. — XVII. Chœur en *fa* : *Se gloria il crin ti cinse*. — XVIII. Trio de Giunia, Cecilio et Silla en *si bémol* : *Quell' orgoglioso sdegno : allegro*.

Acte III. — XIX. Air de Celia en *si bémol* : *Strider sento : allegro*. — XX. Air de Cinna en *ré* : *De piu superbi il core : allegro*. — XXI. Air de Cecilio en *la* : *Pupille amate : tempo di menuetto*. — XXII. Récitatif et air de Giunia. Récitatif : *Sposo, mia vita*. Air en *ut* mineur : *Fra i pensier : andante*. — XXIII. Finale pour *soli* et chœurs en *ré* : *Il gran Silla*.

Dans les derniers mois de 1772, lorsqu'il eut à écrire *Lucio Silla*, Mozart avait tout pres de 17 ans : mais son esprit et son cœur étaient encore beaucoup plus mûrs, à bien des points de vue, qu'ils ne le sont d'ordinaire à cet âge. Il se trouvait donc dans des conditions personnelles infiniment plus favorables, pour réussir à la composition d'un opéra, qu'au moment où on lui avait confié le poème de *Mitridate*. Il était parfaitement capable, désormais, de comprendre l'intérêt dramatique des passions les plus diverses, comme aussi de choisir entre plusieurs modèles, ou même de s'élever au-dessus d'eux, ainsi qu'il l'avait assez fait voir déjà dans sa musique instrumentale de cette année 1772. Mais, d'autre part, les circonstances extérieures, cette fois, ne concouraient plus, comme deux ans auparavant, à aider son génie pour lui faire produire un bon opéra italien. D'abord, il avait perdu contact avec l'Italie ; et tout son travail de 1772 avait encore contribué à stimuler son ardeur naturelle pour une musique instrumentale la plus contraire du monde aussi bien à l'esprit du genre de l'opéra italien qu'au goût des auditeurs habituels de cet opéra. Nous avons vu que, déjà dans sa musique religieuse de 1772, il avait oublié ce que lui avait appris l'Italie, naguère, sur le rôle et les ressources propres du chant : et un séjour de quelques semaines à Milan, tout occupé à un travail hâtif, ne pouvait suffire à modifier ses dispositions sur ce point. Jamais peut-être, durant toute sa carrière, il ne fut aussi loin de l'état d'esprit idéal d'un compositeur d'opéra italien qu'il l'était à ce moment, avec tout un monde d'émotions personnelles dans son cœur, et, dans son cerveau, tout un monde d'idées nouvelles dont aucune ne se rapportait au genre de musique qu'il avait maintenant à traiter. Encore, avec sa souplesse native, peut-être se serait-il affranchi de ces préoccupations pour se donner tout entier à son opéra, si le poème de celui-ci lui en avait offert l'occasion, comme jadis la lui avait offerte le bon livret tiré pour lui d'une tragédie de Racine : mais il se trouvait que, précisément, le nouveau livret qu'on lui confiait était absolument incapable de l'intéresser, ne contenant ni des situations dont il pût s'émouvoir, ni des sentiments assez humains et assez profonds pour qu'il pût se sentir porté à les revivre en soi. Le fait est qu'on ne saurait imaginer plus médiocre matière que celle de *Lucio Silla* pour stimuler le génie dramatique d'un musicien aussi sérieux et aussi réfléchi que Mozart. *Lucio Silla* n'était qu'une pauvre imitation des machines les plus froides de Métastase, avec des passions banales et sans réalité, signifiées en de mauvais vers parmi des métaphores souvent incohérentes. Il n'y avait là ni un personnage ni une scène que le

jeune homme pût animer de cette profonde vie musicale dont il savait revêtir jusqu'aux moindres nuances des émotions de son propre cœur. Et il en est résulté que, ainsi que nous le prouveraient ses lettres et celles de son père à défaut de la partition, il a composé son opéra avec plus d'ennui que de plaisir, en se préoccupant surtout de satisfaire les interprètes de ses rôles, pour ce qui était du chant, ou bien encore en prenant prétexte de ses airs pour se laisser aller à sa fantaisie d'harmoniste et de symphoniste. De telle sorte que, à le tenir pour un opéra, *Lucio Silla* nous apparaît une œuvre inférieure même à l'enfantin *Mitridate*, moins dramatique et moins vivante, tandis que, par ailleurs, sa qualité purement musicale est déjà de l'ordre le plus haut, et en fait, dans maints endroits, l'une des compositions les plus riches et les plus belles de Mozart.

Le premier résultat de cette disposition toute musicale où s'est trouvé Mozart, pendant le travail de son *Lucio Silla*, nous apparaît dans la variété qu'il s'est efforcé de donner à la coupe générale des divers morceaux. Ni dans les ensembles ni dans les airs, nous ne retrouvons plus l'uniformité que nous avons constatée dans *Mitridate :* sans cesse le musicien affirme sa liberté en présence des coupes traditionnelles, et souvent aussi il nous laisse voir sa préoccupation, peut-être inconsciente, de transporter au théâtre les conceptions et les procédés de sa musique instrumentale de ce temps.

Parlons d'abord des airs, qui, déjà un peu moins nombreux que dans *Mitridate*, continuent cependant à former le corps principal de l'opéra. Le type du grand air avec *demi da capo*, tel qu'il abondait dans *Mithridate*, ne se trouve plus ici que dans trois airs, l'air de Silla n° 5, l'air d'Aufidio n° 8 et l'air de Cinna n° 20 : tous les trois brillants et sans portée, de simples airs de bravoure, avec une seconde partie très courte et tout à fait insignifiante. Pour les autres airs où il n'a pu se passer de la reprise *da capo*, Mozart a voulu tout au moins que cette reprise eût un semblant de nouveauté, une petite raison d'être musicale justifiant cette répétition de choses déjà entendues : et ainsi il a imaginé, pour le *da capo*, une coupe nouvelle, consistant, après la ritournelle qui suit la seconde partie de l'air, dans une reprise un peu variée du début de la première strophe de la première partie, après quoi le reste de l'air est textuellement répété tel qu'il était dans la seconde strophe. En d'autres termes, au lieu de reprendre textuellement la seconde moitié de la partie principale de l'air, — ce qui n'avait effectivement aucun sens, — Mozart a voulu que la reprise fût comme un résumé de cette première partie tout entière, réunissant un morceau de la première strophe et un morceau de la seconde. Cette coupe, dont nous avons vu que Mozart avait eu déjà l'idée pendant qu'il écrivait l'un des derniers airs de son *Sogno di Scipione* c'est elle que nous présentent ici les airs de Cinna n°s 1 et 12, les airs de Cecilio n°s 2 et 14, et les airs de Celia n°s 3 et 15. Dans tous ces airs, ainsi que l'usage le voulait pour les grands airs à *da capo*, les personnages se présentent sur la scène pour la première fois, ou bien expriment de grands sentiments d'ordre tout général, et sans nuances individuelles ; ce sont, pour ainsi dire, des airs dont l'absence n'entraverait en rien l'action du drame. La seconde partie y est encore, le plus souvent, assez insignifiante : elle n'a

quelque importance que dans les deux airs de Celia, dont le rôle dramatique était à peu près nul, mais dont le caractère doux et tendre avait évidemment intéressé Mozart. Au total, ni ces airs ni ceux de la catégorie précédente n'ont rien d'original à nous révéler.

Le second type d'air que nous avons signalé dans *Mitridate*, celui des airs avec reprise variée de toute la première partie, ne se rencontre plus ici que deux fois : dans un petit air de Cecilio (n° 21), traité en menuet, avec un trio non répété et une reprise variée suivie d'une seconde reprise en manière de *coda*, et dans un air de Giunia (n° 11), qui est au contraire l'un des plus grands et des plus considérables de tout l'opéra, entièrement consacré à mettre en valeur la virtuosité de l'interprète du rôle. C'est peut-être l'air le plus brillant et le plus difficile que Mozart ait jamais écrit : il est tout en sauts de voix, en traits, en cadences, dont quelques-unes ont une étendue et une variété extraordinaires. La seconde partie, assez importante, n'est elle-même qu'un exercice de virtuosité ; et si Mozart a varié sa reprise, c'est encore pour permettre à la cantatrice d'émerveiller le public par de nouveaux traits de couleur et des cadences nouvelles.

Le troisième type d'air employé dans *Mitridate* était celui de la *cavatine*, ou chant en deux strophes, sans partie intermédiaire. A ce type répondent, dans *Lucio Silla*, deux petits airs de Celia (n°s 10 et 19), qui, bien plus encore que les airs analogues de *Mitridate*, sont proprement des *lieds*, d'une expression très simple et d'un caractère tout intime. Dans l'air n° 10, la seconde strophe, après avoir débuté par des modulations mineures, répète la première presque sans changement. Dans l'air n° 19, chaque strophe a deux sujets, et le début de la seconde est, au contraire, très varié, aussi bien dans le chant que dans l'accompagnement.

Mais toutes ces coupes convenues ne satisfaisaient pas, évidemment, l'ardeur inventive du jeune Mozart, à cette période particulièrement passionnée et romantique de sa vie d'artiste : car le fait est que les airs les plus importants de *Lucio Silla*, à la fois par leur signification dramatique, par leur expression musicale, et par le travail créateur qui nous y apparaît, sont des airs où les deux parties ont une valeur égale, traduisant deux nuances distinctes d'un même sentiment ; et Mozart, ici à la fin de ses airs, ne répète plus rien de la première partie. Déjà il avait tenté un timide essai de cette coupe dans un air de *Mitridate*, (n° 11) : mais, dans *Lucio Silla*, il l'emploie avec beaucoup de hardiesse, l'adaptant en toute liberté à sa fantaisie de poète. Ainsi sont faits un grand air pathétique de Cecilio (n° 9), où la seconde partie, à peine moins développée que la première, aboutit encore, comme dans l'air de *Mitridate*, à une reprise de la ritournelle initiale de l'air, et l'air le plus caractéristique de Silla (n° 13), qui est comme un grand *arioso* en deux parties opposées, de même importance, et séparées par un récitatif; ainsi sont faits les trois airs où Mozart s'est efforcé de traduire la pure noblesse d'âme que son imagination prêtait au personnage de Giunia et qui fait d'elle, dans ces trois airs, une sorte d'esquisse de la figure de Dona Anna, l'héroïne de *Don Juan*, (n°s 4, 16 et 22). L'air n° 4 consiste d'abord en une double alternative d'un *adagio* et d'un *allegro*, tous deux extrêmement variés sous leur seconde forme ; après quoi vient un sujet tout nouveau, plein de modulations mineures et de chromatismes, et renforçant l'expres-

sion pathétique jusqu'à la *strette* finale. L'air n° 16 aurait plutôt la coupe d'une *cavatine*, mais en trois couplets, dont le troisième, sous le même accompagnement que les deux premiers, chante des paroles nouvelles, et varie la ligne musicale des deux autres couplets au point de pouvoir être tenu pour un sujet nouveau. Enfin l'air n° 22, en *ut* mineur, débute par un grand andante tragique, à peine plus régulier qu'un récitatif, et se poursuit par deux strophes *allegro*, la seconde très variée, où la même angoisse à la fois généreuse et désespérée prend une allure plus fiévreuse, et d'un rythme plus précis. C'était l'usage, dans l'opéra italien, que l'un des derniers airs du troisième acte fût en mineur, et d'un caractère plus spécialement désolé : et déjà dans *Mitridate*, Mozart s'était conformé à cet usage, comme nous le verrons s'y conformer encore dans l'un des derniers airs du *Re Pastore*. Mais ici nous sentons qu'il a mis tout son cœur à ce dernier air de Giunia, le plus beau de tout l'opéra, et se rattachant de très près aux chants mineurs de ses quatuors et sonates de la même période.

C'est aussi dans les airs de cette dernière catégorie que l'accompagnement instrumental est le plus abondant et le plus travaillé : mais nous devons ajouter qu'il n'y a presque pas un des airs de tout l'opéra où la partie instrumentale n'ait une richesse et une intensité singulières, tout à fait inaccoutumées dans l'opéra italien, et qui ne doivent pas avoir été sans contribuer à l'accueil assez froid que nous savons qu'a reçu *Lucio Silla* à Milan. Jusque dans les airs, déjà assez rares, où le chant n'est accompagné que par le quatuor, celui-ci joue un rôle infiniment plus important que dans *Mitridate :* soit qu'il imite le chant en contrepoint, ou qu'il en relève l'expression par une figure continue des violons, savamment modulée. Dans les grands airs, les instruments à vent interviennent sans cesse ; les hautbois, les flûtes, les bassons, les cors, ont de petits *soli* caractéristiques, tout à fait comme dans les symphonies salzbourgeoises de la période précédente. Maintes fois nous avons l'impression que tout l'intérêt de Mozart est allé à son orchestre, et que celui-ci, avec cette ardeur de vie et d'expression, a dû effarer le public milanais, lui faire penser que l'accompagnement étouffait le chant. En réalité, il ne l'étouffe jamais, et c'est encore un grand progrès qui se montre là chez Mozart : mais le chant et l'accompagnement sont traités, pour la première fois peut-être dans l'histoire de la musique d'opéra, à un point de vue tout symphonique, comme deux membres d'un même corps, réunis pour une même vie. Il n'est plus vrai, comme souvent dans d'autres airs précédents, que l'orchestration des airs de *Lucio Silla* puisse se suffire à soi-même : mais le chant, lui non plus, ne peut plus se suffire sans l'atmosphère musicale qui l'entoure.

Aussi bien Mozart, prévoyant peut-être un reproche possible, a-t-il tâché à donner à son chant le plus de développement et d'éclat qu'il a pu : sans être aussi constante dans tous les airs que dans l'air de Giunia (n° 11), la virtuosité y apparaît presque toujours, — sauf dans les deux airs de Silla, simplement parce que ce rôle avait dû être confié à un ténor peu habitué au théâtre, — et une virtuosité infiniment variée, savante, difficile, au point de faire de *Lucio Silla* l'œuvre dramatique la plus *colorée* que nous ayons de Mozart. Mais le jeune homme, malgré toute sa bonne volonté, n'est plus parvenu à retrouver la notion toute vocale du chant

qu'il était péniblement arrivé à se faire pendant son premier séjour en Italie; le chant de ses airs n'a plus jamais cette allure propre, expressément destinée à la voix humaine, que nous lui trouvons dans les airs des moindres compositeurs d'opéras italiens. Toujours nous sentons que la voix n'est pour Mozart qu'un instrument pareil aux autres, même dans ses traits et ses cadences, qu'un violon, par exemple, pourrait fort bien nous chanter avec le même agrément. De telle sorte que les airs de *Lucio Silla* nous apparaissent toujours comme des œuvres manquées, car leur beauté ne s'adapte pas au genre où ils appartiennent; et toute leur richesse musicale ne rachète pas ce que leur longue suite a pour nous de froid et de monotone.

Le *duo* qui sert de finale au premier acte est, lui aussi, un morceau très brillant, avec de nombreuses cadences dans le chant et un bel accompagnement où les hautbois et les cors tiennent souvent la place principale. Il est fait, comme le duo de *Mitridate*, de deux parties distinctes, un *andante* où les deux voix chantent d'abord alternativement, et un *allegro* où elles s'unissent à la tierce, presque sans arrêt. Les deux personnages, dès le troisième vers, y chantent les mêmes paroles, et Mozart ne semble pas s'être occupé le moins du monde de la diversité des sentiments qu'ils auraient pu y apporter. Le *trio* final du second acte est déjà d'un caractère plus dramatique : fait en un seul morceau, de coupe libre, il constitue un dialogue entre le ténor Silla et les deux soprani Cecilio et Giunia, soit que ceux-ci chantent ensemble ou à tour de rôle. L'orchestre, plus discret, s'emploie à marquer les nuances de ce dialogue, avec des imitations caractéristiques entre les violons et la basse. Le chant lui-même est semé de très beaux passages en contrepoint ; et voici déjà proprement une scène où Mozart s'essaie non seulement à faire chanter ensemble des émotions différentes, mais à les réunir peu à peu, pour les fondre enfin dans un même sentiment et un même chant.

Les récitatifs de *Lucio Silla* nous font voir, et plus clairement encore que les airs et que ces deux petits ensembles, la disposition d'esprit de Mozart à ce moment de sa vie. Le récitatif simplement déclamé, *secco*, est toujours d'une expression assez juste, mais banal, sans caractère, et manifestement improvisé : mais aussitôt que Mozart trouve l'occasion de mettre en jeu l'orchestre, celui-ci donne aux récitatifs une vie musicale très intense, et vient nous rappeler à quel maître de génie nous avons affaire. Aussi bien, les récitatifs accompagnés abondent-ils dans *Lucio Silla*, — plus nombreux certainement que dans toutes les autres œuvres dramatiques de Mozart ; et il n'y en a pas un qui ne soit traité musicalement, c'est-à-dire avec une préoccupation visible de l'unité artistique de sa partie instrumentale. Le plus souvent, le quatuor y est seul employé : mais avec une richesse singulière de contrepoint et de modulations. Cependant l'un deux, le récitatif qui précède le n° 6, domine infiniment tous les autres, à la fois par son importance musicale et par sa beauté. Il est accompagné par tout l'orchestre, d'ailleurs avec une réserve voulue qui en renforce encore l'expression pathétique. Sans avoir le grand développement symphonique du récitatif de concert n° 84, il atteste chez Mozart une compréhension de l'effet théâtral qui, en vérité, nous apparaît ici chez lui pour la première fois. Et ce récitatif lui-même

ne sert qu'à nous préparer pour la scène suivante, qui est incontestablement la plus belle chose de tout l'opéra, la seule où nous sentions que Mozart s'est livré tout entier.

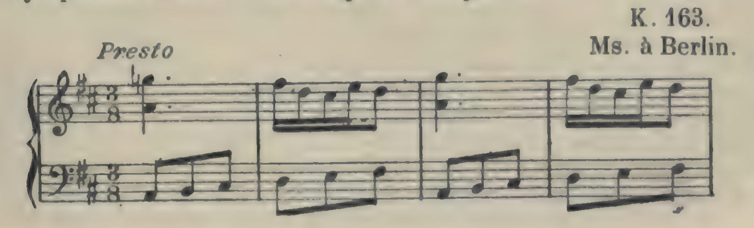
L'auteur du poème, pour racheter l'indigence dramatique de l'action, et probablement aussi sous l'influence de l'*Orphée* de Gluck, avait imaginé de placer la rencontre de Cecilio et de Giunia dans une galerie de tombeaux, où la jeune femme venait invoquer l'ombre de son père, en compagnie d'un chœur de suivantes. Les paroles de son invocation formaient un *solo* entre les plaintes du chœur, tout à fait de la même manière que dans le livret d'*Orphée*. Mais Mozart, dont le génie était de tout autre sorte que celui de Gluck, a revêtu cette scène d'une signification profondément musicale, dans sa beauté dramatique, en unissant par de petits rappels, dans l'accompagnement, le chant de Giunia et celui du chœur, et en renouvelant celui-ci de proche en proche, jusqu'à la fin de la scène, de manière à en renforcer toujours l'émotion tragique. C'est la un des ensembles les plus grands et les plus poétiques qu'il ait jamais produits, avec un travail si fourni dans le chant et dans l'orchestre, mais surtout avec une fusion si parfaite de l'orchestre et du chant, que nous devinerions aussitôt, même à défaut de ses lettres, que cette scène est un des morceaux qu'il a composés en dernier lieu, lorsque déjà le travail de son opéra l'avait remis en contact, pour un moment, avec la musique de théâtre. Les quatre voix du chœur, aussi bien dans les passages en contrepoint que dans les passages homophones, gardent toujours leur individualité; les instruments à vent s'opposent harmonieusement au quatuor des cordes; et l'invocation de Giunia, très mélodique et très ample, sans aucune virtuosité, est toute imprégnée de ce caractère de noblesse et de pureté que nous avons dit déjà que Mozart s'est efforcé de prêter à tout le rôle musical de ce personnage.

Il y a encore, dans *Lucio Silla*, deux autres chœurs (n°s 17 et 23). Le n° 17 est assez insignifiant : c'est un chant homophone, coupé d'un petit duo que commencent les soprani et les altos et que reprennent ensuite les deux autres voix. Plus important est le chœur final : c'est une scène libre, où les personnages de l'opéra alternent avec le chœur, et où celui-ci, sur un rythme constant de l'orchestre, varie son chant avec un charme et un éclat remarquables.

155. — *Milan, entre novembre et décembre* 1772.

Finale en ré, pour deux violons, alto, deux flûtes, deux hautbois, deux cors, trompettes et timbales, et basse, destiné à transformer en symphonie l'ouverture du *Sogno di Scipione*.

K. 163.
Ms. à Berlin.



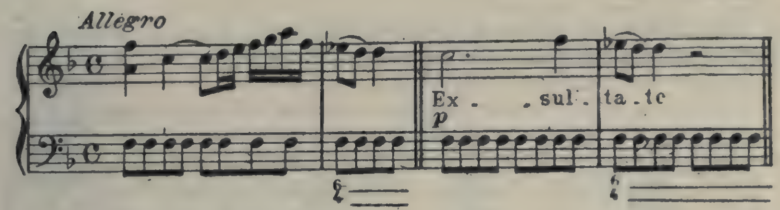
L'autographe de ce morceau n'est point daté, mais le morceau lui-même a paru, chez Breitkopf, comme finale d'une symphonie dont les deux premiers morceaux sont ceux qui forment l'ouverture du *Sogno di Scipione*. Et quant à la date où Mozart a cru devoir ainsi transformer son ouverture en symphonie, aucun doute n'est possible sur sa détermination, si l'on compare ce finale avec celui de l'ouverture de *Lucio Silla*. Même rythme, même caractère, mêmes procédés d'instrumentation, et il n'y a pas jusqu'aux idées mélodiques qui ne se ressemblent infiniment, d'un morceau à l'autre. La seule différence est que ces idées, traitées en *rondo* dans le finale de l'ouverture, prennent ici la forme d'un morceau de sonate. Et quant à la destination de la symphonie ainsi produite, on a vu que, à Milan, avant même la première réprésentation de *Lucio Silla*, Mozart a non seulement « fait beaucoup de musique » chez ce « M. de Mayr » dont nous connaissons déjà le goût pour la musique instrumentale, mais encore qu'il a pris part à trois grandes soirées chez le comte Firmian, où « l'on n'a pas cessé de faire de la musique entre cinq et onze heures ». Évidemment le jeune homme aura trouvé là l'occasion de faire entendre plusieurs de ses dernières compositions, choisies parmi les plus conformes au goût italien ; et nous verrons tout à l'heure que c'est à ces mêmes séances que nous sommes peut être redevables de l'achèvement d'une symphonie en *ut* qui est l'un des chefs-d'œuvre de toute la musique instrumentale de Mozart.

Quant au finale n° 155, nous avons dit déjà qu'il a la forme d'un morceau de sonate, avec trois petits sujets et un *développement* : mais, ici, les trois sujets et le *développement* ne sont que des variations d'un même rythme, et conçues de la même manière que dans le finale de l'ouverture de *Lucio Silla*, c'est-à-dire avec de petits chants nouveaux du premier violon se détachant tout à coup sur l'ensemble du langage musical, — pareils à de vrais chants d'oiseau, — tandis que les autres instruments poursuivent le rythme que le premier violon dessinait avec eux avant cette soudaine envolée mélodique. Le *développement* n'est, à son tour, qu'un de ces chants sur le rythme des sujets précédents ; et après que, dans la *rentrée*, le premier sujet est revenu tout pareil, une fois de plus le premier violon remplace le second sujet de la première partie par un nouveau chant, très ample et très pur, avec une expression poétique très intense. Toujours comme dans l'ouverture de *Lucio Silla*, le morceau se termine par une *strette* nouvelle ; et nous retrouvons ici, dans l'instrumentation, les mêmes petits effets très caractéristiques des vents, à quoi s'ajoutent encore, maintenant, dans la troisième idée, des variations du premier sujet exposées en contrepoint par le groupe des violons et celui des basses.

156. — *Milan, janvier 1773.*

Motet en fa, pour soprano : *Exsultate, jubilate,* avec accompagnement de deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, basse et orgue.

K. 165.
Ms. à Berlin.



I. *Exsultate (en fa) : allegro.*
II. *Récitatif (en ré) : Fulget amica dies, et air : Tu virginum corona, en la : andante.*
III. *Alleluia en fa : allegro.*

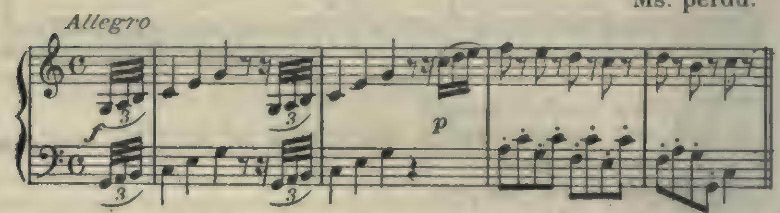
Écrit pour le chanteur Rauzzini, qui venait de créer le rôle principal de *Lucio Silla*, ce motet a été chanté le 17 janvier 1773, dans l'église des Théatins de Milan. D'une coupe originale, nous ne saurions mieux le comparer qu'à l'ouverture de *Lucio Silla*, au finale de celle du *Sogno* ainsi qu'aux légères et charmantes symphonies que Mozart va écrire dès sa rentrée à Salzbourg. Mais au reste il a jusqu'à la forme de ces symphonies, avec un premier *allegro* assez étendu, un *andante* accompagné seulement du quatuor, et précédé d'un court récitatif, et un finale rapide et brillant, tout à fait comme ceux des symphonies que nous venons de voir. Le premier morceau est un air en deux strophes, dont chacune est faite de deux sujets distincts. La seconde strophe est un peu variée, mais surtout dans ses cadences, qui sont plus nombreuses et plus étendues. La voix fait souvent de grands sauts, où excellait probablement le castrat Rauzzini, car on en retrouve de pareils dans les airs de *Lucio Silla*. Mais, comme pour *Lucio Silla*, l'intérêt principal du morceau est dans l'accompagnement, qui est tout rempli d'effets expressifs, et où le rôle des hautbois, notamment, a souvent une importance prépondérante. Rien de religieux d'ailleurs dans cet air, dont, aussi bien, les paroles s'accommodaient assez de ce traitement tout profane. L'*andante* qui suit est une *cavatine* d'un caractère plus recueilli, avec deux strophes dont la seconde est un peu variée. Ici encore, l'intérêt principal est dans l'accompagnement, où l'alto dessine le chant sous un joli travail des violons. Mais ce que cet air nous offre de plus curieux, c'est que, étant lui-même dans le ton de *la* après le ton de *fa* du premier air, il est directement relié au finale, et revient au ton de *fa* par une série de modulations de l'orchestre qui rappellent beaucoup la façon dont Mozart, dans ses petites symphonies de la période suivante, va réunir entre eux les divers morceaux. Quant à l'*Alleluia* final, la voix se borne absolument à y doubler, de temps à autre, le chant des violons, sauf dans deux petites cadences qu'elle chante à découvert.

Ajoutons que les indications de nuances, pour être moins constantes que dans les œuvres instrumentales de la même période, n'en sont pas moins plus nombreuses que dans la plupart des autres compositions religieuses de Mozart.

157. — *Milan, entre octobre* 1772 *et mars* 1773.

Symphonie en ut, pour deux violons, alto, deux hautbois, deux cors, basse, trompettes et timbales.

K. 96.
Ms. perdu.



Allegro. — Andante (en ut mineur). — Menuetto et trio (en fa). — Allegro molto.

Aucun document ne nous indique, de près ni de loin, la date de la composition de cette symphonie, qui, d'ailleurs, avec son caractère d'ouverture romantique, apparaît comme une exception singulière dans toute l'œuvre orchestrale du jeune Mozart. Mais, en dehors même des arguments que nous fournit son style, et que nous allons exposer tout à l'heure, il suffit de jeter un coup d'œil sur la partition de l'*andante* et du menuet pour être frappé de l'extrême profusion des nuances, — *p* et *f*, *fp*, *cresc.*, etc., — arrivant presque sous chaque note, tout à fait comme dans les quatuors et les sonates de cette période italienne que nous allons étudier. Cette manière de noter les nuances constitue, chez Mozart, un phénomène unique et infiniment passager : dès la rentrée à Salzbourg, nous verrons le jeune homme se relâcher de cette pratique, évidemment imitée d'un modèle italien, ne l'employer que par à-coups, et bientôt revenir à sa sobriété de nuances coutumière. C'est donc à Milan, sans aucun doute possible, qu'il a écrit sa symphonie nº 157 : mais à quel moment de cette période de près de six mois ? Voici, sur ce point, l'hypothèse qui nous paraît la plus probable :

La première impression que l'on éprouve, en abordant cette symphonie, est que l'on se trouve ici en présence d'une ouverture dramatique. Non seulement les deux *allegros* et l'*andante* sont très courts, et d'un style manifestement très rapide et serré : mais l'expression des deux premiers morceaux, à la fois solennelle, sombre, et pathétique, éveille aussitôt l'idée d'un drame, et précisément dans le genre de *Lucio Silla*.

En outre, la ressemblance de ce style, comme tassé, avec celui du quatuor nº 152, l'emploi du mot *allegro molto*, employé déjà pour les deux *allegros* de l'ouverture de *Lucio Silla*, et remplacé ensuite, chez Mozart, par les mots de *vivace* ou de *presto*, tout cela semble bien prouver que c'est dès le début de sa crise romantique, vers octobre ou

novembre 1772, que Mozart a écrit sa symphonie : tandis que, d'autre part, la présence d'un menuet nous empêche d'admettre que la destination finale de la symphonie ait été de servir d'ouverture pour un théâtre. Mais rien ne nous empêche, encore une fois, de supposer, au contraire, que Mozart en a d'abord destiné du moins les deux premiers morceaux pour servir d'ouverture à *Lucio Silla*, et puis que, ayant reconnu ou s'étant laissé dire qu'un style aussi sévère risquerait de choquer les auditeurs de son opéra, il ait composé pour celui-ci l'ouverture n° 153, et ait fait de son projet d'ouverture une symphonie pour l'un des concerts donnés chez M. de Mayr ou le comte Firmian. En tout cas, il n'y a peut-être pas d'œuvre de cette période qui nous révèle, pour ainsi dire, plus à nu la révolution produite, dès l'arrivée à Milan, dans les sentiments comme dans le langage musical du jeune maître. Tout, ici, est subordonné à l'expression pathétique, avec un goût nouveau de sentiments vigoureux et angoissés, remplaçant l'ample et joyeuse expansion héroïque de naguère. D'un bout à l'autre des deux premiers morceaux, on croirait avoir affaire à un Gluck, plus savant et plus imprégné de génie italien que l'auteur d'*Alceste*, mais non moins soucieux de borner son effort à la traduction approfondie d'émotions à la fois très intenses et très dramatiques. Le jeune Mozart aura-t-il eu l'occasion, à Milan, d'entendre ou de lire un des nouveaux opéras de Gluck ? Ou bien se sera-t-il inspiré plutôt de quelque autre de ces romantiques italiens qui, vers le même temps, essayaient avec moins de bruit et moins de succès une réforme théâtrale pareille à celle que nous fait voir l'œuvre du maître viennois ? Le fait est qu'une intention « gluckiste » se découvre nettement dans cet *allegro* tout tragique et ce court *andante* mineur traversé de plaintes et de sanglots, avec de sourds échos de marche funèbre.

Le premier morceau a un caractère d'ouverture dramatique si fortement accentué que Mozart reprendra le même rythme, presque vingt ans après, à la veille de sa mort, pour sa magnifique ouverture de la *Clémence de Titus*. Et non seulement cette ébauche de 1772 présente déjà le même aspect de gravité noble et solennelle qui dominera plus tard dans l'ouverture de *Titus*, mais déjà Mozart y fait emploi, tout au long du morceau, d'une figure caractéristique de trois triples croches montant vers des noires, qui, d'une façon analogue, animera toute l'ouverture de 1791. Ici, cependant, la trace de l'influence italienne est plus marquée : les phrases sont constamment répétées, les sujets, tous débutant par la même figure, s'opposent entre eux suivant le procédé traditionnel ; et le rôle des instruments à vent, pour être toujours appréciable, ne s'en réduit pas moins à colorer çà et là le travail des cordes. Quant à celles-ci, Mozart reste encore fidèle au système allemand, qui oppose les deux violons, marchant ensemble, au groupe formé par l'alto et la basse : ce qui ne l'empêche pas de donner souvent à la basse des *soli* d'une importance extrême, en lui confiant, par exemple, l'exposition de la grande ritournelle du second sujet. Le *développement* qui suit cette ritournelle (sans barres de reprise) reprend et travaille le second sujet, en une série de modulations rapides et frappantes où les violons dialoguent en imitations avec les basses, tout à fait comme dans le *développement* du morceau final ajouté à l'ouverture

du *Sogno di Scipione*. Puis, après une petite ritournelle, l'orchestre attaque, à l'unisson, comme il l'a fait au début, le rythme initial des triolets suivis par des noires; et cette reprise de l'entrée du morceau, répétée trois fois dans des tons différents, amène enfin la *rentrée* régulière du premier sujet, mais qui tout de suite est modulé et varié, avec un renforcement pathétique de l'expression, comme déjà dans le premier morceau de l'ouverture de *Lucio Silla*. Et ce n'est pas tout : après une reprise abrégée du second sujet et de sa ritournelle, de nouveau tout l'orchestre, en *coda*, expose à l'unisson le rythme solennel du début, ce qui achève de donner au morceau une apparence de grandeur tragique absolument nouvelle chez Mozart. et d'autant plus remarquable qu'elle s'allie avec une extrême simplicité des moyens employés. Pas l'ombre d'un ornement, ni d'un épisode inutile : pas même d'expansion mélodique coupant le progrès du rythme : rien qui ne se subordonne à l'effet de l'ensemble.

De la même inspiration dérive l'*andante*, tout rythmique lui aussi, avec ce ton d'*ut mineur* que Mozart n'a encore jamais revêtu d'une plus profonde portée expressive. On peut bien, à l'analyse, distinguer trois idées juxtaposées : mais ces idées sont à la fois si rapides et si parentes l'une de l'autre que le morceau entier ne forme qu'un seul corps, une sorte de marche funèbre rendue plus poignante encore par les répétitions des phrases, en contrepoint, aux hautbois et aux violons. Pénétré comme il l'est du vieux génie italien, Mozart, ici, va jusqu'à oublier la coupe habituelle de ses morceaux, en faveur de cette coupe classique qu'il pratiquait autrefois : reprenant son premier sujet dans un ton voisin, après les deux barres, pour ne reprendre que la fin de la première partie dans le ton principal. Et, presque sous chaque note, une indication de nuance ; et sans cesse d'étranges arrêts du rythme, pareils à des sanglots : mais tout cela très court et concentré, avec une intensité « parlante » que Mozart transportera dans ses autres œuvres de la même période, sauf à en tempérer la nudité par un retour sans cesse plus libre à son génie mélodique propre.

Aussi bien, ce génie mélodique reparaît-il déjà dans les deux menuets, où Mozart, sous l'influence italienne, se rappelle les beaux menuets tendres et chantants de ses débuts. Dans le premier menuet, tout semé d'indications de nuances, avec un grand *crescendo* caractéristique comme celui de l'ouverture de *Lucio Silla*, les deux violons, accompagnés par les altos et les basses, ne cessent point de chanter joyeusement, et c'est encore un chant des violons que nous fait voir le trio, mais, ici, plus étrange et piquant, avec cette particularité que, dans les deux parties du trio, ce chant débute par la même phrase, pour se continuer chaque fois de façon différente, — procédé que nous allons retrouver, exactement pareil, dans les beaux menuets chantants des sonates de la même période. Ajoutons que, suivant la mode italienne, les secondes parties des deux menuets sont beaucoup plus longues que les premières, et disons enfin que, par exception, les instruments à vent ne font guère que doubler le quatuor des cordes.

Le finale, il faut l'avouer, n'a ni la nouveauté ni la portée expressive des morceaux précédents. Il est fait en morceau de sonate, mais avec un grand nombre de petits sujets, comme dans plusieurs des sympho-

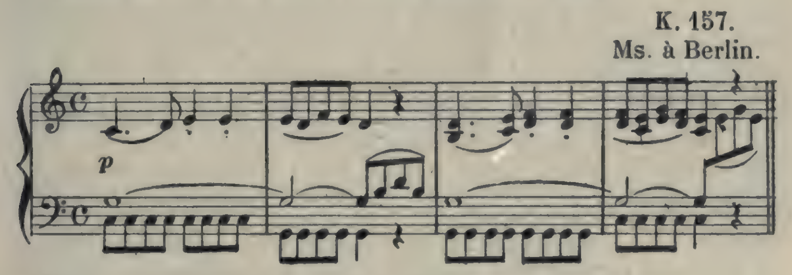
nies salzbourgeoises de 1772. Quelques-uns des rythmes, en outre, se ressentent clairement de souvenirs de Joseph Haydn, tandis que d'autres, avec leurs chants légers du premier violon, se rattachent de plus près aux habitudes nouvelles de Mozart durant sa dernière période italienne. Le *développement*, assez long, est fait sur le premier et le troisième sujet, et la reprise qui suit, d'abord très variée, ne tarde pas à répéter intégralement la première partie. Aucune trace, ici, des intentions pathétiques des premiers morceaux ; et le travail même de l'orchestre, où les vents ne font que doubler le quatuor, semble attester l'improvisation. Peut-être Mozart, en reconnaissant que les deux premiers morceaux qu'il avait écrits ne convenaient pas au public de l'opéra de Milan, se sera-t-il hâté d'y joindre un finale plus léger pour faire entendre son œuvre dans un des concerts susdits ?

Notons cependant que, ici encore, les indications de nuances sont nombreuses, et que nous y retrouvons même un grand *crescendo*, remplissant à lui seul tout le second sujet.

158. — *Milan, entre décembre* 1772 *et mars* 1773.

Quatuor en ut, pour deux violons, alto et violoncelle.

K. 157.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Andante (en ut mineur). — Presto.

Le manuscrit de ce quatuor porte seulement le n° 3, dans la série des six quatuors commencée naguère à Botzen, et dont nous savons, par une lettre susdite de Léopold Mozart, que le jeune homme en a poursuivi la composition pendant son dernier séjour à Milan. Mais nous pouvons affirmer, en outre (comme nous l'avons dit déjà plus haut), qu'un intervalle plus ou moins long doit avoir séparé la composition du second quatuor de la série (n° 152), où la nouvelle intention romantique se mêle encore de souvenirs allemands, de ce troisième quatuor où, déjà, se trouvent réunis et pleinement développés tous les traits distinctifs du style de Mozart pendant ce que l'on peut appeler sa grande crise romantique de 1773.

Le premier effet de cette crise, à en juger par la symphonie précédente et une ou deux des sonates que nous étudierons bientôt, semble avoir été de contenir et presque de gêner l'expansion naturelle de la verve mélodique du jeune Mozart. Au service de sentiments nouveaux, très intenses et très passionnés, celui-ci paraît s'être cru tenu, tout

d'abord, d'employer une forme concentrée et sévère, forcément un peu rude dans sa puissance expressive. Mais peu à peu, à mesure qu'il s'accoutumait à ces sentiments nouveaux, le goût lui est venu de se mettre à les « chanter », au lieu de se borner, en quelque sorte, à les « parler » : et nulle part, peut-être, cette alliance de l'inspiration romantique et de la libre fantaisie chantante ne nous apparaît plus clairement que dans ce merveilleux quatuor, le plus pur et le plus parfait de la série entière.

Et nous dirions volontiers aussi : le plus « italien », celui où éclate au plus haut point cette ivresse de lumière et de poésie latines qui est également l'un des caractères particuliers de toute l'œuvre de Mozart durant son dernier séjour milanais. De l'influence de Haydn, tout au plus subsiste, par endroits, une faible trace dans l'instrumentation, et notamment dans la manière de faire marcher ensemble les deux violons, opposés au groupe de l'alto et de la basse. L'emploi d'une *coda* nouvelle, à la fin de l'*andante*, cependant, peut également être considéré comme un souvenir du style pratiqué naguère à Salzbourg. Mais pour tout le reste, pour l'invention des idées et leur traitement, il n'y a pas une mesure de ce quatuor qui ne dérive en droite ligne du génie italien, tel que nous le voyons se traduire dans les quatuors d'un Tartini, et tel encore que nous le retrouvons dans les œuvres, plus légères et faciles, d'un Sacchini ou d'un Sammartini. De nombreux petits sujets courts et chantants, dont le second est le plus travaillé, un soin extrême apporté au dessin mélodique des ritournelles, un contrepoint très libre et peu poussé, consistant surtout en de rapides imitations d'une voix à l'autre; et tout cela merveilleusement jeune, à la fois, et si imprégné d'émotion qu'il nous semble entendre l'écho d'un siècle entier de nobles traditions musicales. Mais, d'autre part, le choix continuel de modulations mineures, et le rythme douloureux de l'*andante* succédant aux joyeuses chansons du premier *allegro*, et le luxe singulier dans l'indication des nuances, — toujours avec la même habitude d'accumuler ces nuances sur tel ou tel passage d'un morceau, — cet autre ensemble d'éléments nous rappelle que le jeune poète qui chante là devant nous se trouve à un tournant de sa vie où son âme s'est ouverte aux influences romantiques environnantes. Incomparable mélange de gaieté et de larmes, poème musical beaucoup moins vaste et profond, à coup sûr, que les grands quatuors de la dernière période viennoise, mais peut-être plus parfaitement révélateur de l'essence intime du génie de Mozart.

Dans le premier morceau, trois sujets se juxtaposent avec des caractères très distincts, et pourtant si apparentés dans leur expression que nous nous apercevons à peine du passage de l'un à l'autre. Le premier, simple et net, nous fait voir admirablement cette espèce de lumière diffuse qui, désormais, pour Mozart, va souvent accompagner l'idée du ton d'*ut majeur*. Exposé d'abord *piano*, ce sujet est repris *forte*, comme en *tutti*, avec une rapide ritournelle chantante. Le second sujet, suivant l'habitude italienne, débute et se poursuit en imitations entre le premier violon, le second et l'alto, tandis que, dans le troisième sujet, c'est à la basse que Mozart réserve le rôle principal. Encore pourrait-on dire que ce sujet, à son tour, est suivi d'un quatrième, très léger et dansant, avec des oppositions de nuances presque à chaque note. Le

développement, ici, ramène d'abord ce quatrième sujet : après quoi Mozart s'amuse à un jeu expressif sur les rythmes du sujet précédent, et ainsi, peu à peu, se prépare la *rentrée*, où d'ailleurs le jeune homme s'est contenté de transcrire la première partie, avec ce seul détail curieux qu'il a repris ici son second sujet en *sol minenr* après l'avoir exposé d'abord en *sol majeur*. En quoi, du reste, il n'a fait encore qu'imiter les maîtres italiens, qui, avec le grand nombre de leurs sujets, avaient coutume, pour leurs *rentrées*, de reprendre le second sujet dans un ton nouveau, à moins encore qu'ils préférassent le supprimer tout à fait, — et nous avons vu déjà que ce procédé, lui aussi, leur a été souvent emprunté par Mozart. Ajoutons que la manière dont est préparée la rentrée du premier sujet, après le *développement*, comme d'ailleurs ce premier sujet lui-même et l'allure de « mélodie infinie » du morceau entier, font un peu songer au premier *allegro* du grand *quatuor en ut* de 1785.

Quant à l'*andante*, il faut noter d'abord son ton d'*ut mineur*, en se rappelant que le quatuor précédent avait déjà un *andante* mineur, que chacun des quatuors suivants aura pareillement l'un de ses trois morceaux en mineur, que l'*andante* de la symphonie en *ut* est, lui aussi, en mineur, et que nous allons trouver une prédominance singulière de tons mineurs dans les sonates de clavecin de la même période. Ce goût soudain et imprévu de Mozart pour les tons mineurs est, peut-être, le trait le plus frappant de son art, à ce moment très passager de sa vie. Et non seulement le jeune homme emploie avec insistance ces tons mineurs, aimés jadis des anciens maîtres, — en attendant de revenir en faveur auprès des générations suivantes, — mais presque tout à fait abandonnés par les contemporains immédiats : il faut voir encore avec quelle évidente passion il s'efforce à tirer, desdites tonalités, tous les effets de tristesse ou d'inquiétude pathétiques dont elles sont capables. Toujours, dans les œuvres de cette période, c'est le morceau en mineur qui nous apparaît comme le joyau préféré du poète, le morceau où il a mis à la fois le plus de soin et le plus d'amour.

Ici, l'*andante* est dans le ton d'*ut mineur*, qui vient de servir déjà pour l'*andante* de la symphonie ; et, au fait, ce morceau du quatuor rappelle un peu cet *andante* de la symphonie, tout en ressemblant beaucoup plus encore au bel air en *ut mineur* de *Giunia* dans *Lucio Silla*. C'est un chant du premier violon, accompagné tour à tour par le second violon et l'alto, un de ces chants rapides et mélodieux qui ressortent d'autant plus vivement que, sans cesse, le violon s'arrête de chanter pour collaborer au travail harmonique du reste des voix. Comme dans l'*andante* de la symphonie, on peut bien distinguer deux sujets, mais d'un rythme et d'un sentiment si pareils qu'ils ne font qu'un pour l'auditeur ; et tout à coup le chant s'arrête, et les trois voix supérieures ne font plus entendre que des accords isolés, comme des soupirs, sous l'accompagnement du violoncelle. Puis c'est la ritournelle, réservée au second violon et à l'alto, une ritournelle expressive qui semble marquer un retour d'espoir et de force ; et la même ritournelle se poursuit après les deux barres, renforcée maintenant de l'appoint des autres voix, pour amener un *développement* nouveau qui n'est qu'une suite du même chant de violon, aboutissant à un pathétique rappel du premier sujet soupiré par le violoncelle. Dans la *rentrée*, ensuite, le second sujet est varié par de

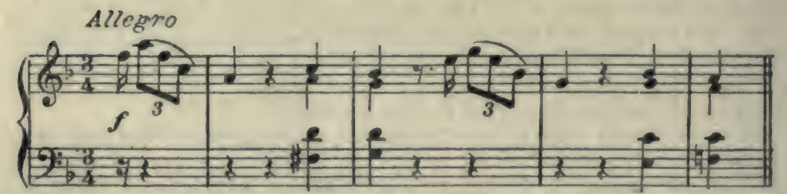
petits changements qui en accentuent la signification angoissée; et le morceau se termine par huit mesures de *coda* où le premier violon, reprend, une dernière fois, sa plainte tragique, avec un accent désespéré.

Le finale est un *rondo*, avec de nombreuses petites idées juxtaposées suivant l'habitude de Mozart à ce moment : mais au lieu de renouveler sans cesse ses intermèdes, comme il a l'habitude de le faire, Mozart, ici, revient un peu déjà au *rondeau* français, tel qu'il l'a connu naguère à Paris et à Londres : car l'avant-dernière reprise du thème, après quelques mesures nouvelles, est suivie d'un rappel du premier intermède; et la dernière reprise elle-même, en guise de *coda* nouvelle, aboutit à une exposition du rythme du thème produite en canon aux quatre instruments. A quoi il faut ajouter que, d'ailleurs, ici comme dans les sonates que nous allons voir, ces distinctions de sujets n'empêchent pas le morceau entier de se dérouler, d'un bout à l'autre, avec une unité et une aisance merveilleuses. Jamais Mozart, jusqu'à sa grande période de Vienne, ne retrouvera plus, dans le genre du *rondo*, l'admirable expansion mélodique de ses finales salzbourgeois et italiens de la période précédente et de celle-ci.

159. — *Milan, entre décembre* 1772 *et mars* 1773.

Quatuor en fa, pour deux violons, alto et violoncelle.

K. 158.
Ms. à Berlin.



Allegro. — Andante un poco allegretto (en la mineur). — Tempo di menuetto.

Ce quatuor doit avoir été écrit tout de suite après le précédent ; et il nous suffirait de redire, à son sujet, tout ce que nous avons dit à propos de celui-là. Même caractère profondément italien, même abondance des idées chantantes, même recherche de l'expression pathétique, même procédé singulier dans la notation des nuances, multipliant celles-ci en certains endroits et les négligeant dans le reste des morceaux. Cependant, ce quatuor en *fa* se distingue du précédent par quelque chose de plus court, et de plus marqué dans son rythme, qui nous fait mieux voir encore à quel point Mozart, par delà les œuvres italiennes de son temps, doit avoir subi l'influence d'œuvres plus anciennes, appartenant à la vénérable école issue de Corelli. Le contrepoint, lui aussi, est plus fréquent dans ce quatuor, et toujours un contrepoint tout italien, léger et chantant, tel que l'entendaient ces vieux maîtres. Au point de vue du travail musical, certes, les quatuors ultérieurs de Mozart dépasseront

infiniment ceux de cette période : mais, redisons-le encore, jamais il ne nous offriront plus la juvénile et ardente flamme amoureuse, l'inspiration purement latine, et cependant toute passionnée, d'œuvres comme le quatuor précédent et ce quatuor en *fa*. Et que l'on ne s'étonne pas de la chaleur de nos éloges pour les œuvres de cette période, dont personne jusqu'ici ne paraît avoir pris la peine d'apprécier la beauté! Bientôt, hélas! nous aurons à tempérer notre enthousiasme, dans l'étude des œuvres du jeune Mozart, et à regretter amèrement que l'obligation de suivre la mode « galante » du temps ait conduit le jeune maître à oublier ses grandes sources d'inspiration des années passées.

Le premier morceau nous offre une coupe curieuse, où peut-être le souvenir du style des Haydn n'est pas sans avoir sa part. Le morceau débute par un sujet rythmique très court, une façon d'*intrada*, que suit un grand second sujet dominé par un chant du premier violon : mais ensuite, en guise de troisième sujet ou de ritournelle, voici qu'apparait une idée nouvelle dont le fondement rythmique est le rythme même du premier sujet ; et c'est encore un travail sur ce rythme qui remplit le *développement*, après un court intermède nouveau. Ainsi le morceau entier, en dehors de l'admirable chant de violon qui le traverse à deux reprises, apparaît comme hanté de ce rythme caractérisque, qui lui donne une étrange signification d'inquiétude fiévreuse, avec des moments d'espoir et d'autres de tristesse. Ajoutons que la *rentrée*, comme dans le quatuor précédent et dans quelques-unes des sonates, se fait sans aucun changement[1], mais que, de nouveau, elle aboutit à une longue *coda*, qui n'est d'ailleurs qu'une simple reprise des premières mesures.

L'*andante* qui suit est en *la mineur*, et il faut d'abord noter l'imprévu de ce ton, succédant à celui de *fa majeur*. Ou plutôt, ce qui frappe, ici encore, c'est l'insistance de Mozart à employer des tons mineurs : il en a employé déjà dans les deux quatuors précédents de la série et de même il fera encore dans le suivant. Cette fois, l'habitude lui ayant suggéré le ton d'*ut majeur*, pour venir après celui de *fa*, tout de suite il a préféré à ce majeur le ton mineur correspondant. C'est maintenant chez lui une résolution arrêtée, que nous allons retrouver dans ses sonates de la même période, et qui suffirait, à elle seule, pour distinguer celle-ci parmi toutes les époques de la vie de Mozart.

L'*andante* débute par un premier sujet exposé en canon aux quatre voix, mais d'ailleurs très court, et servant comme de prélude à un beau chant de violon qui apparaît d'abord en *ut majeur*, pour ne prendre sa pleine signification que dans la *rentrée*, en mineur ; et puis, comme toujours dans ces quatuors italiens, il y a encore un troisième sujet, celui-là contrepointé de même que le premier, et faisant fonction de

1. Ou plutôt nous devons signaler ici encore, comme dans le premier morceau du quatuor précédent, l'emploi du procédé italien qui consiste, étant donnés les nombreux sujets de la première partie, à reprendre ensuite l'un d'eux dans un ton nouveau ; et rien n'est plus curieux que la manière dont Mozart, dans la rentrée de ce morceau, nous annonce brusquement par un *mi bémol*, —modifiant tout à coup la ritournelle finale du premier sujet, — son passage au ton de *si bémol* pour le sujet suivant.

ritournelle. Le *développement*, sur une idée nouvelle, aboutit lui aussi à une transition en contrepoint, amenant une *entrée* légèrement variée au début, mais ensuite transportée seulement dans le ton mineur principal. Mais que sont toutes ces analyses en présence de l'extraordinaire beauté pathétique de ce morceau, où le génie de Mozart nous révèle, pour la première fois, toute la puissance d'émotion passionnée dont il est capable ? Et toujours, dans les idées comme dans la forme, dans cet emploi incessant du noble et léger contrepoint italien, toujours une atmosphère quelque peu archaïque, avec des échos de l'art des vieux maîtres italiens de jadis. Observons encore que Mozart commence déjà, ici, à être moins prodigue de nuances, ou en tout cas à les répartir plus également à travers le morceau entier, comme nous verrons qu'il fera dans ses sonates du même temps.

Le final est un *tempo di menuetto* à la façon des Italiens : c'est-à-dire une juxtaposition de deux menuets, majeur et mineur, mais plus étendus que les menuets ordinaires. Toujours à la manière italienne, les secondes parties de ces menuets sont beaucoup plus longues que les premières, toutes deux contenant une reprise allongée des idées de la partie précédente. Et, à tout instant, de petites figures chantantes, ou même de grands chants de violon, qui, tout en achevant de donner à ce finale un caractère profondément italien, font songer aux traditions du menuet mélodique, telles qu'autrefois Schobert les a enseignées au petit Mozart.

160. — *Milan, entre novembre* 1772 *et mars* 1773.

Sonate en fa, pour clavecin, avec l'accompagnement d'un violon.

K. 55.
Ms. perdu.



Vivace. — Adagio (en ré mineur). — Tempo di menuetto.

Cette sonate est la première d'une série de six, et, comme nous le verrons tout à l'heure, il n'est pas impossible que, à la différence des quatre suivantes, qui datent sûrement de la fin du dernier séjour à Milan, celle-ci ait été composée plutôt vers le début de ce séjour, pendant les loisirs que laissait à Mozart l'achèvement de son *Lucio Silla*. Mais il faut d'abord que nous disions quelques mots de la série entière de ces six sonates, qui non seulement n'a jamais été étudiée au point de vue de sa forme, et de la date probable de sa composition, mais sur laquelle semble vraiment peser, depuis un siècle, une mauvaise chance, qui l'empêche de prendre sa place parmi les œuvres les plus originales de Mozart.

La série n'a été publiée qu'après la mort de Mozart, et sans aucune

indication de sa date. Lorsque Jahn, plus tard, a dressé la liste des œuvres de Mozart, les autographes de ces six sonates avaient déjà disparu ; et nous pouvons être sûrs que Jahn ne s'est point donné la peine de regarder lesdites sonates, — chose trop naturelle, si l'on songe à la masse énorme d'œuvres inconnues qu'il avait à classer, — quand il a eu l'étrange idée de les signaler comme écrites « aux environs de 1768 ». Après lui, Köchel, suivant son habitude, a docilement enregistré et contresigné la décision du grand biographe ; puis les éditeurs de la seconde édition du livre de Köchel ont fait de même ; et ainsi cette attribution des sonates à la première enfance de Mozart a constamment détourné d'elles l'attention du public aussi bien que des musiciens. D'autre part, les éditeurs de musique, toujours sur la foi de Jahn et de Köchel, ont dédaigné d'accueillir ces sonates dans leurs éditions populaires de l'œuvre de Mozart, ou bien, lorsque l'un d'eux a consenti à les publier, ç'a été pour les déprécier en les intitulant « sonatines », et en les entremêlant aux petites sonates enfantines de Paris, de Londres et de La Haye. En vain l'autographe de l'une des sonates, étant revenu au jour (pour disparaître de nouveau quelque temps après), a-t-il révélé à ceux qui l'ont vu une écriture dont nous lisons dans Wurzbach qu'elle devait dater des années comprises entre 1770 et 1780. Wurzbach lui-même n'a pas cru pouvoir conclure de l'examen de cet autographe à la nécessité d'une révision de l'arrêt porté jadis par Jahn, — qui, du reste, n'accorde pas un seul mot d'appréciation à ces sonates, prouvant bien par là qu'il n'a pas eu l'occasion de les étudier. Ajoutons que, depuis lors, la découverte du catalogue de Léopold Mozart, dressé à la fin de 1768, a achevé de rendre impossible l'hypothèse de Jahn et de Köchel, puisqu'aucune mention n'y est faite de ces sonates. Mais d'année en année, biographes et critiques ont continué à mépriser des œuvres qu'ils prenaient pour des essais d'enfant ; et le public n'a même pas été admis à approcher une série de compositions les mieux faites du monde pour lui plaire et pour l'émouvoir.

De telle sorte que nous nous trouvons, devant ces sonates, dans la même situation que si l'on venait de les exhumer hier, sans le moindre document pour nous faire savoir leur date, à cela près que l'autographe susdit nous apprend qu'elles ont dû être composées entre 1770 et 1780. Les classements et jugements antérieurs des musicographes sont tout à fait comme s'ils n'existaient pas, personne n'ayant pris la peine de lire les sonates en question. Nous ne savons rien d'elles que ce que peut nous enseigner leur style; et c'est donc sur lui seul que doit porter notre enquête.

Or il y a un premier fait, d'ordre tout matériel, qui mérite d'être signalé en premier lieu : c'est que sur les six sonates, quatre ont pour finales des *rondos*, tandis que le mot de *rondo* n'est expressément écrit que sur les trois derniers. Et c'est tout à fait de la même manière que, dans la série des quatuors italiens de 1773, les premiers *rondos* ne portent pas l'indication du mot *rondo*, tandis que le dernier, celui du cinquième quatuor de la série, commence pour la première fois à porter ce mot. Quoi de plus naturel, pour nous qui connaissons maintenant les habitudes de Mozart, que de voir là une première coïncidence entre les quatuors et les sonates, et d'en déduire la possibilité de dates de com-

position voisines, pour les deux séries ? D'une part comme de l'autre, voici que le jeune homme arrive au moment de sa vie où il va inscrire le mot *rondo* sur quelques-uns de ses finales, tandis que l'on chercherait vainement ce mot sur les nombreux *rondos* des années précédentes[1]; et c'est précisément à partir de la fin de cette période que ce mot va reparaître presque toutes les fois qu'un finale aura la forme d'un *rondo*. Comment ne pas supposer que, parmi la foule des auteurs italiens qui terminaient leurs compositions instrumentales par des *rondos*, Mozart, au moment où il menait de front l'achèvement d'une série de quatuors et d'une série de sonates, ait trouvé quelque part le mot *rondo* expressément indiqué, et se soit empressé d'imiter cet exemple dans les quatuors comme dans les sonates qu'il a écrits aussitôt après ? Mais il va sans dire que ce n'est là qu'un argument tout secondaire, comme le sont aussi ceux que nous tirerons tout à l'heure d'autres détails analogues se trouvant à la fois dans les quatuors et dans les sonates : nombreuses indications des nuances, formules italiennes dans les titres des mouvements, etc. C'est aux sonates elles-mêmes, à leur contenu musical, que nous allons demander surtout de nous renseigner sur la date où elles ont pris naissance.

Deux choses apparaissent avec une évidence absolue, dès le premier coup d'œil jeté sur ces sonates ; deux choses qui nulle autre part, chez Mozart, et pas même dans les quatuors italiens, ne se montrent à nous avec un relief aussi saisissant : c'est, d'abord, le caractère profondément *italien* de ces sonates, et c'est ensuite leur allure passionnément *romantique*.

Le caractère italien des sonates se montre, tout d'abord, dans leur coupe et la disposition des morceaux. A l'exception de la première et de la dernière, dont l'une doit avoir été écrite un peu avant les autres et dont l'autre semble bien avoir été faite déjà après le départ de Milan, toutes ont la forme traditionnelle de la vieille sonate italienne, telle que la pratiquaient les Galuppi et les Martini, ou plutôt encore les Tartini et les Hasse : elles commencent par un court *adagio* que suit tantôt un *allegro*, et tantôt un double menuet, pour aboutir à un finale ayant, à l'italienne, ou la forme d'un *rondo* ou celle d'un *tempo di minuetto*. C'est là une coupe à laquelle, sous l'influence d'Emmanuel Bach, les maîtres allemands avaient depuis longtemps renoncé ; et l'Italie même était en train de l'abandonner, mais après l'avoir fait servir à une foule d'œuvres intéressantes. Mais ce n'est pas tout. Non seulement Mozart emprunte aux vieux maîtres italiens cette coupe de la sonate : il est si manifestement préoccupé de modèles anciens qu'il va même, très souvent, jusqu'à maintenir tous les morceaux d'une sonate dans le même ton, chose presque sans exemple aussi bien chez lui que chez tous ses contemporains allemands ou italiens. Dans la seconde sonate en *fa* (car la série contient à présent deux sonates du même ton. ce qui tend encore à prouver que la première des sonates n'a pas été composée d'affilée avec les autres), le

1. Mozart, à l'exemple de Chrétien Bach, avait déjà mis le mot *rondo* sur des finales de sonates publiées à Londres et à La Haye : mais, depuis lors et jusqu'au quatuor en *si bémol* de 1773, il y avait *complètement* renoncé, tout en recourant de plus en plus au genre du *rondo*.

grand *largo* initial, le menuet, son trio, et le *rondo* final, sont tous en *fa majeur ;* dans la sonate en *mi mineur*, le prélude lent, le grand *allegro* du milieu et le *rondo* final, sont en *mi mineur ;* dans la sonate en *mi bémol* l'un des deux menuets, seul, en *ut mineur*, rompt l'unité tonale, etc. Et cela encore n'est pas tout : le plus souvent, dans les morceaux qui comportent une rentrée, Mozart se laisse dominer par l'influence des vieux maîtres italiens jusqu'à abandonner momentanément le procédé moderne des *développements* avec *rentrées* pour revenir à l'ancien procédé de la rentrée variée dès après les deux barres, le procédé des Scarlatti et des Chrétien Bach ; ou bien encore, à la manière de Tartini, il semble reprendre son premier sujet dans le ton principal, mais pour faire succéder à la reprise de ses premières notes un travail musical tout différent de celui qui les suivait dans la première partie. A quelque point de vue que l'on examine la forme des sonates (sauf peut-être pour les grands *rondos*, très italiens aussi, mais infiniment « modernes » dans leur merveilleuse expansion mélodique), toujours on a la même impression d'un maître musicien déjà très savant et très mûr, mais qui, par un caprice d'artiste, s'ingénie à imiter les procédés et le style des maîtres italiens de la génération précédente. Et que si, maintenant, on néglige l'étude de la forme pour se livrer seulement à l'émotion musicale qui ressort de ces sonates, sans doute on est saisi, avant tout, comme nous allons le dire, de ce que cette émotion a de « romantique » : mais on est surpris, aussi, de ce que son romantisme a de foncièrement italien, avec un mélange de passion tragique et de vive lumière toute « latine », détachant le rythme et son expression en un singulier relief pathétique. Ou bien, lorsque les chants de joie succèdent aux plaintes, c'est encore sous le ciel italien que cette joie s'épanche : avec une pureté et une précision mélodique qui, à tout moment, évoquent le souvenir des chefs-d'œuvre de cet *opera buffa* dont nous savons que Mozart recherchait passionnément jusqu'aux plus médiocres représentations.

Et quant au romantisme de ces sonates, tout ce que nous en dirions serait impuissant à en définir aussi bien l'intensité que l'ardente et poignante originalité. Sur les six sonates, deux sont toutes en mineur ; et pas une des autres qui n'ait au moins un de ses morceaux dans un ton mineur. Dans les morceaux en majeur, la tendance à moduler en mineur apparaît sans cesse, sauf lorsque Mozart se livre, avec une liberté inconnue jusqu'alors, à son goût naturel de modulations chromatiques. De toutes parts, dans la mélodie comme dans l'harmonie, une atmosphère plus grave, souvent jusqu'au tragique, une alternance de courts sanglots, de larges plaintes désolées, et d'éclats d'une gaieté toute « romantique » elle aussi, dans la hâte enflammée de son expression.

Or il n'y a, dans toute la carrière de Mozart jusqu'à sa pleine maturité, qu'une seule période où son art réunisse précisément ces deux caractères d'inspiration italienne et de romantisme : et c'est précisément la période où, de la même façon, dans ses quatuors, il a d'abord omis, et puis a commencé d'écrire le mot *rondo :* c'est la période de son dernier séjour à Milan, inaugurée par les puissantes scènes pathétiques de *Lucio Silla*, et à qui nous devons ensuite la belle et originale série des quatuors italiens. Et d'ailleurs il suffit d'examiner simultanément ces quatuors, comme aussi l'étonnante symphonie en *ut* n° 157 et la série des

sonates dont nous nous occupons, pour sentir irrésistiblement que ce sont là des œuvres nées d'une même disposition d'âme, qui d'ailleurs s'y trouve traduite avec des différences résultant de la diversité des genres, mais qui cependant a pris si pleinement possession du génie de Mozart que nous retrouverons sans cesse, d'une série à l'autre, des idées et des procédés presque identiques.

La présence de deux sonates dans le même ton de *fa*, d'autre part, semble indiquer que Mozart n'a pas composé toute sa série d'un même trait; et, en effet, nous verrons que le nº 160, et peut-être aussi le nº 161, ont bien des chances d'avoir été écrits plusieurs mois avant les quatre autres sonates. Mais il n'en reste pas moins probable que Mozart, en composant les unes et les autres, a eu en vue la création d'un recueil de six sonates, suivant l'usage italien du temps; et peut-être cette série lui aura-t-elle été commandée par ce comte Lecci chez qui Léopold nous apprend que son fils et lui comptaient s'arrêter durant leur voyage de retour? En tout cas les sonates, malgré le peu d'importance de la partie du violon, étaient évidemment destinées à être exécutées par deux personnes : car le violon est parfois seul chargé du chant. Au reste le vieux Sammartini avait publié en 1766 un recueil de six sonates où la partie de violon était traitée exactement comme elle le sera chez Mozart ; et il n'est pas douteux que celui-ci, notamment pour sa première sonate nº 160, se soit directement inspiré de ce recueil de son vieux maître et ami de Milan. Plus tard, comme nous l'avons dit déjà, l'influence des grands poètes et l'instrumentation italienne l'a emporté, chez le jeune homme, sur celle de ses contemporains immédiats; et sans cesse aussi nous devinons que Mozart, ayant à s'occuper sérieusement du piano pour la première fois depuis son enfance, s'est rappelé ces délicieuses sonates de Schobert dont il n'avait pu jadis qu'entrevoir la fraîche et vigoureuse beauté. Schobert, Tartini, Sammartini, tous ces hommes ont contribué à créer chez lui l'art que nous révèle ses sonates milanaises; et pardessous ce qui lui est venu d'eux, déjà nous trouvons à un haut degré, dans chacune des sonates, un élément de beauté originale dont Mozart n'est redevable qu'à son génie propre, avec un même accent de profonde passion qui ne nous réapparaîtra que beaucoup plus tard dans son œuvre. A quiconque voudrait se faire une idée de la première manifestation complète du génie poétique du maître, nous recommanderions l'étude de ce recueil de sonates, sottement dédaigné depuis cinquante ans parce qu'il a plu au biographe attitré de Mozart de les classer, tout à fait au hasard, parmi les maladroits essais de son enfance.

Quant à la sonate nº 160, nous avons dit déjà que, seule avec la dernière, nº 172, elle commençait par un *allegro* et avait, en somme, la coupe régulière. Pour ce motif, et aussi en raison du caractère plus simple et moins approfondi de son style, nous sommes portés à supposer qu'elle aura été écrite durant les premiers temps du séjour à Milan, dans un des jours de répit que laissait à Mozart la mise au point de son opéra. Le morceau principal de la sonate, le grand *adagio* pathétique en *ré mineur*, atteste d'ailleurs l'influence immédiate de l'opéra italien, et relève d'une inspiration toute pareille à celle de certains récitatifs accompagnés de *Lucio Silla*. Mais déjà cet *adagio* nous offre un échantillon caractéristique du romantisme qui se manifestera à nous dans les œuvres

suivantes. Et la sonate tout entière est déjà absolument pénétrée de l'esprit italien. Son premier morceau et le *tempo di menuetto* qui lui sert de finale peuvent même, ainsi que nous l'avons indiqué tout à l'heure, se rattacher de très près aux sonates publiées en 1766 par Sammartini; on trouve notamment, dans le recueil de ce maître, une sonate en *fa* dont le premier *allegro* et le *minuetto* final doivent sans doute avoir servi de modèles pour ceux de Mozart. Dans le premier morceau, Sammartini et Mozart nous font voir une juxtaposition de trois ou quatre idées non élaborées, avec un petit *développement* sur quelques-unes d'entre elles et une rentrée à peine un peu variée. Dans le finale, le *tempo di menuetto* de l'un comme le *menuetto* de l'autre ne sont rien que deux longs menuets accouplés, majeur et mineur, avec reprise complète du premier après le second. Il n'y a pas jusqu'aux rythmes du premier sujet de l'*allegro* qui ne se ressemblent, de part et d'autre ; et les deux maîtres ont aussi une façon commune de traiter la partie du violon, lui confiant çà et là de petites imitations ou bien, le plus souvent, réduisant son rôle à esquisser de légères figures ornementales. Mais il y a plus encore : non seulement Mozart, dans cette sonate et dans les suivantes, rappelle Sammartini par son soin anormal à indiquer les nuances du jeu, — ainsi que nous avons vu qu'il faisait dans toutes ses autres compositions du même temps ; parfois aussi, dans cette sonate et les suivantes, il emploie l'expression *dolce assai*, qu'il n'emploiera jamais plus désormais, et dont nous avons rencontré de fréquents exemples dans les œuvres de Sammartini.

Mais d'abord le jeune Mozart, à ce moment de sa vie, est agité d'émotions romantiques que n'a jamais connues l'aimable rêverie de son vieux maître milanais; de telle façon que, entre l'*allegro* et le menuet qu'il imite de ce dernier, le jeune homme introduit le pathétique *lamento* en *ré mineur ;* et dans cet *allegro* et ce menuet même, sa passion transparaît souvent avec une force singulière, tantôt prenant occasion d'une idée précédente (dans le *développement* de l'*allegro*) pour se livrer à un admirable élan de pathétique, avec des modulations expressives d'une intensité saisissante, et tantôt, dans le finale, opposant à la grâce délicate du premier menuet un second menuet mineur d'un rythme douloureux, encore accentué par les constantes imitations du violon.

Sans compter que, dès ce moment, Mozart doit avoir fait connaissance avec des maîtres italiens de la génération précédente, qui ont stimulé chez lui son goût naturel d'harmonieuse unité dans la pensée comme dans la forme. C'est sous leur influence que, dans le premier morceau, au contraire de Sammartini, il emploie la coupe ancienne qui consiste à ne pas reprendre le début du premier sujet. Et tel est, dès maintenant, son besoin d'unir entre eux les morceaux d'une même œuvre que nous le voyons, ici, introduire dans ses trois morceaux des passages pour mains croisées presque pareils d'un morceau à l'autre, et finir son *allegro* et son menuet par de chantantes *codas* d'un rythme apparenté.

Nous n'analyserons pas, après cela, le détail de ces trois morceaux : bornons-nous à signaler encore, dans l'*allegro* comme dans le finale, l'usage déjà très savant et très libre de ce contrepoint italien qui dérive de l'ancien *écho*, et enroule ses imitations autour de la ligne d'un

chant. Comme nous l'avons dit, tout l'intérêt véritable de cette première sonate se concentre dans l'*adagio*, l'un des plus émouvants chefs-d'œuvre de toute la partie romantique de l'œuvre de Mozart. Impossible de distinguer ici des sujets, ni un *développement* régulier : tout le morceau consiste en deux strophes d'un *arioso* pathétique, toutes deux débutant de la même façon, mais pour revêtir, aussitôt après, des nuances très diverses d'expression angoissée ; et, entre les deux strophes, une façon de ritournelle non moins pathétique, toute pleine de chromatismes sous l'intensité de son rythme obstinément répété. A la manière des récitatifs accompagnés de *Lucio Silla*, le chant est ici plutôt déclamé que chanté : quelque chose comme une alternance de gémissements et de soupirs résignés, tandis que les imitations du violon semblent raviver, çà et là, le désespoir qui s'exhale devant nous. Et tout cela avec une simplicité allant presque, parfois, jusqu'à la rudesse, tout cela très court et très saccadé, ne ressemblant à rien d'autre, dans l'œuvre de Mozart, si ce n'est à l'*andante* en *ut mineur* de la symphonie n° 157. Nous sentons à la fois l'influence directe de l'opéra italien et celle des vieux maîtres, d'un Veracini ou d'un Tartini. Bientôt, dans les sonates et les quatuors qui vont suivre, l'influence de l'opéra tendra à s'effacer : mais d'autant plus nettement, au contraire, se découvrira à nous celle des vieux maîtres susdits, et de tout l'immortel génie artistique de la race italienne.

161. — *Milan, entre novembre* 1772 *et mars* 1773.

Sonate en ut mineur, pour le clavecin, avec l'accompagnement d'un violon.

K. 59.
Ms. perdu.

Andante ... *p* ... *f* ... *tr*

Andante. — Menuetto (en mi bémol) et trio (en ut mineur). — Allegro.

Le traitement du finale de cette sonate en « morceau de sonate », à la manière allemande, et sa brièveté relative en comparaison des suivantes, semblent bien indiquer qu'elle a été composée avant elles, et peut-être même, comme la précédente, durant les loisirs de la mise au point de *Lucio Silla* : mais nous y trouvons déjà, presque entièrement, la coupe que Mozart va donner à ses grandes sonates milanaises. Coupe, avant tout, profondément italienne, et sans aucun rapport avec celle de la sonate allemande, telle que nous l'avons vue pratiquée par Mozart dans sa sonate à quatre mains de 1772 : mais aussi coupe archaïque, abandonnée dès ce moment par les compositeurs italiens eux-mêmes, après avoir servi aux maîtres glorieux de la génération précédente. C'est

proprement la coupe d'une *suite*, plutôt que d'une véritable sonate : avec un grand prélude d'un mouvement lent, et, derrière lui, une petite série de danses ou autres morceaux d'agrément. Chez Mozart, comme d'ailleurs chez bon nombre de ses aînés italiens, ces morceaux qui suivent l'introduction lente sont : un double menuet et puis, — sauf dans la présente sonate, — un *rondo*. Et l'imitation des maîtres anciens va même souvent, chez le jeune homme, jusqu'au maintien de tous ces morceaux dans le même ton : ici, dans cette sonate écrite avant les autres, le premier menuet est encore en *mi bémol ;* mais déjà les trois autres morceaux de la sonate sont en *ut mineur*. Enfin il faut que nous notions ce ton même d'*ut mineur*, avec l'intention romantique que les tons mineurs comportent toujours chez Mozart. Déjà, dans la première sonate, il avait employé le mineur pour l'*adagio* et le second menuet; et nous verrons que bientôt il écrira une autre sonate où, cette fois, tous les morceaux seront en *mi mineur*. Mais, au reste, il suffit de jeter un coup d'œil sur la présente sonate n° 161, pour voir à quel point une passion romantique toute « moderne » s'y traduit à nous sous cette forme empruntée aux vieux maîtres classiques : sans compter que la multitude des indications de nuances achève d'apparenter cette sonate et les suivantes aux autres œuvres de la première grande période pathétique de la vie de Mozart.

Le premier morceau est, comme nous l'avons dit, un long prélude à la façon des vieux maîtres. Dès à présent, Mozart donne à ce genre de morceaux l'aspect qu'il lui gardera jusqu'au bout : il en fait comme des *ariosos* d'*opera seria* en deux strophes, avec un petit *développement* entre ces strophes ; et, toujours comme dans les airs d'opéra, les deux strophes débutent de la même façon, mais pour être aussitôt très variées, comme deux couplets différents qui commenceraient par les mêmes mots. Impossible de distinguer proprement des sujets, dans ces strophes : mais toujours au moins deux idées mélodiques étroitement parentes, et suivies encore d'une longue ritournelle, mélodique et expressive. Ici, en outre, suivant la coutume des vieux Italiens, le rythme mineur du début est bientôt repris en majeur, pour ne plus apparaître qu'en mineur dans la seconde strophe. Ajoutons que, dans la ritournelle de la première strophe, et aussi dans celle du *développement* qui la suit, Mozart déploie curieusement sa virtuosité de pianiste, — en même temps que les traits qu'il confie au piano, avec l'extension de leur rythme et la force expressive de leurs modulations, nous rappellent l'exaltation romantique dont il est possédé. Quant au violon, il continue à être traité comme dans les sonates de Sammartini, avec de nombreuses imitations en écho, sans que d'ailleurs, ici, sa présence soit jamais indispensable.

Les deux menuets qui suivent sont également tout italiens dans leur forme, avec la longueur disproportionnée des secondes parties, et la fréquente répétition d'un même rythme initial. Mais ici nous voyons clairement que, pour le contenu musical des menuets, Mozart s'est souvenu de son ancien maître Schobert, qui jadis lui avait appris à faire « chanter » le menuet, lui donnant presque le rôle d'un *andante* mélodique, dans l'ensemble d'une sonate. Le fait est qu'on ne peut imaginer plus douce et légère chanson que le premier de ces deux menuets, où la même idée reparaît sans cesse, toujours revêtue de gracieux ornements

nouveaux ; tandis que le rythme et la mélodie du second menuet, où pareillement une même idée se répète sans cesse, nous offrent une richesse et une intensité pathétiques de modulations que renforce encore le libre contrepoint du violon,

Le finale, comme nous l'avons dit, garde, par exception, la forme allemande du morceau de sonate : mais Mozart, ici comme dans la sonate précédente, est si préoccupé de l'étude des vieux maîtres qu'il leur emprunte l'ancien procédé de la *rentrée* du premier sujet après les deux barres, tandis que, seule, la seconde moitié de ce sujet est reprise ensuite dans le ton principal. Au surplus, il serait inexact de parler de « sujets » dans tout ce morceau, où, comme dans les quatuors italiens de la même période, plusieurs petites idées s'enchaînent et se suivent sans que l'on puisse les isoler l'une de l'autre. Le violon, ici, n'a de nouveau qu'un rôle tout facultatif, malgré la vive saveur de ses imitations.

Nous avons signalé, dans la sonate précédente, une tendance à établir un lien entre les divers morceaux. La même tendance apparaît ici, comme dans toutes les sonates de la série : mais Mozart est désormais si sûr de son génie expressif qu'il n'a plus besoin de recourir à des procédés extérieurs (rappels de rythmes, croisements de mains dans tous les morceaux, etc.) pour donner à l'ensemble de ses sonates une profonde unité de sentiment et de vie. Que l'on compare, ici, l'*andante* du début, le trio du menuet, et le finale : on aura l'impression d'entendre comme autant de stances d'un même poème de tristesse étrangement inquiète et frémissante, avec une intensité de signification qu'accentue encore la légère et chantante gaieté du petit intermède formé par le menuet majeur. Et quant aux nuances dont nous avons dit déjà la notation presque incessante, nous devons encore signaler, parmi elles, un curieux *crescendo* allant du *pp* au *f*, comme dans l'ouverture de *Lucio Silla* et dans la symphonie en *ut* n° 157.

162. — *Milan, entre janvier et mars* 1773.

Sonate en fa, pour le clavecin, avec l'accompagnement d'un violon.

K. 57.
Ms. perdu.



Largo. — Menuetto et trio. — Allegro.

Désormais Mozart est en pleine possession de la forme définitive de la sonate italienne, telle que nous l'avons vu occupé à se la constituer dans les deux sonates précédentes. Plongé dans l'étude des vieux

maîtres italiens, il est maintenant devenu, lui-même, un maître pareil à eux ; et la comparaison de la présente sonate, comme des deux suivantes, avec celles d'un Veracini ou d'un Nardini nous révélerait une similitude extraordinaire dans la coupe, l'allure, et les procédés même, tandis que, d'autre part, l'esprit qui anime cette forme est infiniment nouveau et original, avec une surabondance merveilleuse de flamme poétique. Déjà le ton de *fa*, choisi pour la sonate, suffit à nous prouver que celle-ci doit avoir été écrite à quelque temps de distance de l'autre sonate dans le même ton (nº 160) : mais à défaut de cette preuve matérielle, le progrès du contenu musical nous permettrait, à lui seul, d'attribuer au nº 162 une date de composition plus récente qu'aux nºs 160 et 161, comme aussi de fixer cette date vers janvier ou février 1773, c'est-à-dire au moment où nous savons que Mozart a composé les plus romantiques et les plus italiens de ses quatuors milanais.

Mais pendant que, dans ces quatuors, il suit l'exemple de maîtres de son temps, ses sonates s'inspirent directement d'œuvres plus anciennes; et il faut observer tout d'abord que, ici comme dans la sonate suivante en *mi mineur*, le jeune homme pousse cette préoccupation du style ancien jusqu'à l'emploi d'une manière de faire qui, en Italie comme en Allemagne, était devenue presque absolument hors d'usage chez les musiciens de son temps. A la façon des Nardini et des Veracini que nous citions tout à l'heure, pour ne pas dire des Corelli et des Haendel, il écrit dans le même ton les quatre morceaux de sa sonate. Le *largo* du début, les deux menuets, le *rondo* final, tout cela reste dans le ton de *fa majeur;* et cette unité de ton est si évidemment adoptée pour la production d'un effet musical particulier que, au cours des morceaux, la série des modulations ne cesse point de ramener ce même ton de *fa*, qui projette sur la sonate entière le rayonnement de sa simple, précise, et robuste clarté [1].

Ajoutons que, parallèlement au progrès que nous avons signalé déjà dans la conception musicale de cette sonate, l'exécution, de son côté, atteste une maîtrise technique bien supérieure à celle des œuvres précédentes de Mozart pour le clavecin. Celui-ci y est traité avec un art merveilleusement libre et varié, se prodiguant en passages d'une expression toujours très poussée, et d'un caractère parfaitement adapté aux ressources propres de l'instrument. Le violon, lui, acquiert de plus en plus d'indépendance originale, et parfois déjà, comme dans l'intermède

1. Il se pourrait cependant que cet emploi du même ton pour tous les morceaux d'une même œuvre eût été suggéré à Mozart par l'étude de ces quators d'orchestre, ou de chambre, de Gassmann dont nous avons dit déjà que des parties manuscrites se trouvent aujourd'hui encore gardées à la Bibliothèque du Conservatoire de Milan. De même que le jeune Mozart, son compatriote Gassmann, dans toutes ses exquises compositions italiennes, maintient obstinément le même ton pour tous les morceaux. Aussi bien regrettons-nous de n'avoir pas pu insister, en étudiant les quatuors milanais de Mozart, sur l'étroite parenté du langage de ces quatuors, à la fois très allemands et très italiens, avec celui de la nombreuse série des quatuors de Gassmann, tels que nous les font connaître, par exemple, plusieurs copies anciennes appartenant à notre Bibliothèque du Conservatoire. Seule, l'inspiration romantique du jeune Mozart n'a point d'équivalent dans les charmantes mélodies, doucement tendres et poétiques, du maître viennois.

mineur du *rondo*, se charge, à lui seul, du chant. Inutile de dire que d'ailleurs, ici encore, Mozart multiplie les indications de nuances ; et de nouveau, notamment, nous le voyons faire emploi du mot *dolce assai*, familier à son maître milanais Sammartini.

Le premier morceau, comme dans la sonate précédente et dans les suivantes, est un grand *arioso* en deux strophes, séparées par quelques mesures de *développement*, ou plutôt de ritournelle, où un sujet nouveau apparaît, exposé d'abord par le violon. Comme dans le numéro n° 161, les deux strophes commencent dans le même ton, et sur le même rythme : mais après ce début pareil, la suite devient tout autre jusqu'à la fin. Ce *largo* initial, dont le style très italien se rattache directement à celui de l'opéra, est rempli de modulations chromatiques qui lui donnent à la fois une expression grandiose et passionnée.

Le menuet proprement dit, très chantant, et toujours pénétré du souvenir de Schobert, consiste lui aussi en deux couplets débutant par le même rythme pour prendre ensuite une ligne mélodique différente. Le second de ces couplets à la manière italienne, est plus long, sans contenir de reprise du premier ; et après ce petit chant, le trio ou second menuet nous en offre un autre d'une signification toute pareille, mais agrémenté, au début et à la fin, d'une longue figure d'accompagnement du violon. Enfin, ainsi que nous l'avons dit déjà, menuet et trio sont tous deux dans le même ton de *fa*, tout comme les deux morceaux dont ils sont précédés et suivis.

Mais le morceau le plus étendu, et pour nous le plus curieux, de cette sonate est le finale, dont la coupe, au reste, est tout à fait la même que celle des finales des sonates suivantes, au-dessus desquels Mozart va déjà expressément écrire le mot *rondo*. Ici, ce mot est encore absent, tout à fait comme il manque dans le finale de l'un des quatuors du même temps, tandis qu'il apparaît déjà dans celui d'un autre quatuor suivant. En réalité, Mozart, lorsque la vue d'un modèle italien quelconque lui a inspiré l'idée d'écrire, désormais, le mot *rondo*, n'a emprunté à ce modèle que cette seule habitude tout extérieure : car, pour ce qui est de la forme de ses *rondos* de cette période, aussi bien dans les sonates que les quatuors, il y avait déjà deux ans que cette forme lui était familière, prise par lui dans les finales italiens de Sammartini ou de Boccherini. Depuis deux ans il avait adopté avec passion cette coupe spéciale du *rondo*, étrangement conforme à son propre génie comme au goût musical italien, et consistant dans un emploi continu d'idées mélodiques nouvelles, déroulées autour d'un petit refrain invariable. Dans certains finales de ses symphonies de 1772, en particulier, ce genre charmant lui avait fourni l'occasion de délicieux poèmes où une demi-douzaine de sujets infiniment divers se succédaient, jusqu'au bout du morceau, séparés par de courtes reprises du thème initial. Mais jamais encore, même dans ses symphonies, ce genre qu'il allait bientôt abandonner n'avait provoqué chez lui des élans d'invention mélodique comme ceux que nous montrent ces finales des sonates milanaises. Non seulement, ici, les idées nous offrent une beauté chantante, une extension et une profondeur pathétique incomparables, avec l'exubérance fiévreuse de leur joie et les accents douloureux dont elle est coupée : le jeune homme est à présent si habile à cet art du *rondo* qu'il

réussit à unir entre eux tous les intermèdes successifs, en même temps qu'il les relie au refrain du *rondo* par toutes sortes de petits rappels de rythmes, ou bien par des figures semblables dans l'accompagnement, à tel point que nous n'avons plus l'impression d'entendre une série d'intermèdes défilant tour à tour devant nous, mais plutôt un grand chant unique se déroulant avec une richesse étonnante de variations et de nuances. Et lorsque, bientôt, Mozart renoncera à cette coupe italienne du *rondo* pour revenir à la coupe, plus régulière, que lui a jadis enseignée Chrétien Bach, c'est dans ses grands finales en morceaux de sonate qu'il transportera cette abondance d'idées mélodiques, comme aussi cet art mystérieux de les relier entre elles : juxtaposant parfois jusqu'à cinq ou six sujets, avant les deux barres, pour les reprendre ensuite dans un autre ordre, et plus ou moins variés.

Dans ce n° 162, la série des intermèdes nouveaux se poursuit, jusqu'au bout, avec des modulations d'une fantaisie admirable, que domine un mélange incessant de tons mineurs avec des retours du ton principal de *fa*. Le violon, d'abord, se borne à dessiner, au-dessus du chant, de légères imitations en écho, mais ensuite, comme nous l'avons dit, — dans un grand intermède en *fa mineur*, — c'est lui seul qui se charge du chant, avec une intensité pathétique et une pureté de mélodie qui font prévoir déjà les plus beaux chants de violon de la maturité de Mozart[1].

Et le morceau se termine par une longue *coda*, où le thême du *rondo* se transforme en un dernier intermède,étant élargi, modulé, varié, et nuancé de toute manière.

163. — *Milan, février* 1773.

Quatuor en si bémol, pour deux violons, alto et violoncelle.

K. 159.
Ms. à Berlin.

Andante. — Allegro (en sol mineur). — Rondo : allegro grazioso.

Ce quatuor fait partie de la même série que les nos 158 et 159, et doit avoir été composé fort peu de temps après eux : mais l'apparition soudaine du mot *rondo* en titre du finale, et l'apparition non moins imprévue

1. La manière dont le chant, dans cet intermède, se transporte tout d'un coup au violon, accompagné par les deux mains du piano, a dû d'ailleurs, elle aussi, avoir été suggérée à Mozart par le souvenir de certains trios mineurs des sonates de son ancien maître Schobert.

du même mot en titre du finale de la quatrième des sonates de la série composée durant la même période, nous prouvent que Mozart devait travailler simultanément à ces deux séries. Et comme il ne nous reste plus à voir qu'un très petit nombre d'œuvres datant de cette période, nous pouvons être assurés que c'est en février, durant le mois qui a précédé son départ de Milan, que Mozart a écrit aussi bien ce quatuor que les deux sonates que nous allons étudier ensuite.

Le double caractère italien et romantique, qui distingue toutes les œuvres de cette période, apparaît ici jusque dans la forme extérieure du quatuor. La façon de commencer le quatuor par un *andante*, en effet, est tout italienne, et se retrouve, notamment, dans maintes œuvres contemporaines de Sammartini, comme aussi elle constitue le procédé à peu près invariable de Gassmann dans la belle série de ses quatuors italiens. Et quant au romantisme de Mozart, celui-là nous est attesté à la fois par le ton de *sol mineur* choisi pour l'*allegro* et par l'emploi constant de tons mineurs pour les intermèdes du *rondo*. On se souvient, d'ailleurs, que dans tous les quatuors de la série, comme dans toutes les sonates, les morceaux en mineur sont d'une fréquence exceptionnelle.

Que si maintenant nous considérons le contenu musical du quatuor, nous verrons que Mozart, en l'écrivant, se trouvait tout entier sous l'influence exclusive de l'art et du génie italiens. De nombreux sujets escortés de longues ritournelles, presque pas de contrepoint, mais un souci constant de l'expression mélodique ; et, cette fois, l'influence italienne va jusqu'à remettre en usage, chez Mozart, cette prépondérance et cette rivalité du rôle des deux violons que, depuis longtemps déjà, la familiarité du style allemand lui avait fait abandonner. Sans cesse, de nouveau, comme chez Sammartini et Boccherini, le second violon se charge du chant, ou bien prend sur lui l'accompagnement principal du chant. Enfin nous devons noter que, ici comme dans toutes les œuvres de cette période, les indications de nuances se retrouvent encore en assez grand nombre, mais déjà avec une tendance à devenir moins constantes que dans la plupart des œuvres qui ont précédé.

L'*andante* du début est un chant, exposé d'abord par le second violon, qui, avec son allure peu nette et les nombreuses petites idées qui viennent s'y mêler, rappelle singulièrement la manière de Sammartini. Les répétitions de phrases y abondent, toujours comme chez les Italiens, et l'alto ne fait guère que doubler les autres instruments, sauf au début du chant, où il accompagne le second violon. Le *développement*, assez long, et tout fait sur les idées précédentes, offre la particularité curieuse d'être toujours traité en dialogue par le gronpe des deux violons s'opposant à celui de l'alto et du violoncelle. Enfin la rentrée complète de la première partie, d'abord un peu variée, se déroule ensuite sans aucun changement.

L'intérêt principal du quatuor réside dans le long *allegro* en *sol minenr* qui suit cet *andante*, et qui, en plus de son expression romantique propre, nous offre déjà un exemple parfait de la signification spéciale que Mozart attachera toujours au ton de *sol* mineur : une signification de tristesse inquiète et fiévreuse, se traduisant par des rythmes précipités et une extrême abondance de modulations pathétiques. Mais

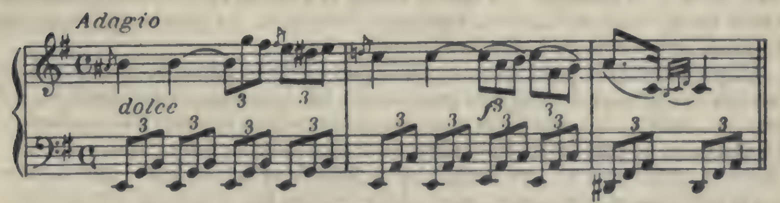
ici Mozart, à l'exemple des Italiens, donne à son morceau une coupe pareille à celle que nous avons dit déjà qu'il donnera plus tard à ses grands finales. Au lieu de se borner à deux sujets mélodiques dont les idées sont soigneusement variées et élaborées, ainsi que faisaient Joseph Haydn et les maîtres allemands, Mozart juxtapose une foule de petites idées différentes, mais reliées entre elles par un lien mystérieux de profonde parenté intime. On peut dire que six sujets de cette espèce se succèdent ici avant les deux barres, les uns chantés par le premier violon, d'autres traités en imitation par deux ou trois des instruments, d'autres encore exposés par l'alto et le violoncelle, sous l'accompagnement des violons ; et tous ces sujets, avec la diversité de leurs rythmes, ont une expression si semblable d'inquié tude passionnée qu'il nous faut un effort pour les distinguer. Après quoi le *développement* choisit, parmi eux, le plus original et le plus expressif pour se livrer sur lui à un petit travail tout plein de chromatismes, et qui en accentue encore l'expression douloureuse, nous préparant à les entendre, dans la rentrée, repris tous en mineur, avec maints petits changements toujours dictés par le souci de leur portée expressive. C'est là un morceau où se révèle déjà tout entier le génie poétique de Mozart, sous une forme encore très simple et toute empruntée à des modèles étrangers.

Quant au *rondo* final, — où nous avons signalé déjà le premier emploi du mot *rondo*, — il est conçu exactement comme dans les finales en *rondo* des sonates de clavecin du même temps, c'est-à-dire avec un grand nombre de petits intermèdes se renouvelant jusqu'au bout du morceau : mais il faut noter que les deux principaux intermèdes, ici, sont en mineur, et empreints d'une mélancolie tragique que rehausse encore leur contraste avec la brillante gaieté du thème du *rondo*. L'instrumentation reste toujours très simple, tout au plus avec de légères imitations à l'italienne.

164. — *Milan, fevrier* 1773.

Sonate en mi mineur, pour le clavecin, avec l'accompagnement d'un violon.

K. 60.
Ms. perdu.



Adagio. — Allegro con spirito. — Rondo : tempo di menuetto.

C'est Mozart lui-même qui a inscrit le mot *rondo* sur le finale de cette sonate, comme sur ceux de la sonate suivante et du quatuor que nous venons d'étudier : ce qui suffirait à prouver que le quatuor et les

sonates datent exactement de la période du séjour de Mozart à Milan, où, pour la première fois, l'idée lui est venue d'employer ce terme. Au reste, la coupe extérieure de la sonate présente est absolument la même que celle du quatuor susdit, avec cette seule différence que, ici comme dans la sonate précédente, tous les trois morceaux sont dans le même ton.

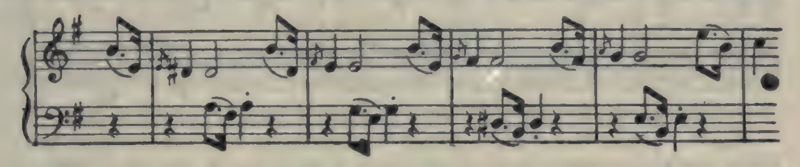
Et tous ces trois morceaux sont dans le ton de *mi mineur*, employé déjà par Mozart pour les deux *andantes* de son quatuor n° 152. D'un bout à l'autre de la sonate, sauf pour certains intermèdes du *rondo*, nous assisterons à un même déploiement d'angoisse haletante, traduite, d'un morceau à l'autre, en des rythmes et avec des modulations si pareils que nous avons l'impression de n'entendre qu'une seule grande plainte, et l'une des plus pathétiques qui jamais se soient exhalées du cœur de Mozart. C'est à cette sonate que l'on doit s'adresser, si l'on veut se rendre compte de l'intensité de la crise romantique subie par le jeune maître à ce moment de sa vie. Déjà, dans toutes ses œuvres précédentes depuis son opéra de *Lucio Silla*, dans sa symphonie, ses quatuors, ses sonates, nous l'avons vu multipliant les morceaux en mineur, et imprégnant tous ses chants d'une signification pathétique absolument nouvelle chez lui ; et déjà même l'une des sonates de la présente série a été traitée dans le ton d'*ut mineur*. Mais cette disposition romantique qui, jusqu'à présent, portait encore Mozart à entremêler des élans de folle gaieté à ses gémissements, voici qu'elle le conduit maintenant à concevoir une œuvre d'une unité singulière dans son expression désolée, à tel point que les passages en tons majeurs eux-mêmes y participent de l'émotion générale des sujets mineurs qui les précèdent et les suivent. Et bien que, par sa coupe comme par son exécution, la sonate entière trahisse manifestement une inspiration italienne, — étant composée, par exemple, tout à fait de la même façon qu'une sonate en *mi mineur* de Veracini, — c'est une passion tout allemande qui se traduit à nous dans ces trois morceaux, annonçant déjà les plaintes les plus désespérées d'un Beethoven ou d'un Schumann.

Ajoutons, pour ce qui est de la forme, que de plus en plus le traitement du piano redevient familier au jeune Mozart, et que le violon, de son côté, ne cesse pour ainsi dire plus de répéter le chant en imitation, ce qui, comme nous l'avons dit, donne encore à ce chant un relief expressif plus marqué. En outre, toute la sonate est pleine de modulations imprévues et hardies, toujours justifiées, ou plutôt exigées, par le souci dominant de l'expression pathétique.

Le premier morceau, accompagné par la main gauche, presque d'un bout à l'autre, en un rythme continu de triolets sans cesse modulé, est encore, comme les premiers morceaux des autres sonates milanaises de la série, un *arioso* où se sent directement l'influence de l'opéra italien : mais le chant est, ici, plus étendu et plus développé, avec une reprise du premier sujet en majeur, suivant l'habitude des vieux maîtres d'Italie. Cette reprise, d'ailleurs, tient lieu de *développement*, et aboutit, pour la première fois chez Mozart, à une petite cadence notée : après quoi la rentrée de la première partie se fait régulièrement, très variée, mais non plus sous la forme d'une seconde strophe toute différente. Le violon, à travers tout le morceau, reproduit en imitation le chant du piano ; et

celui-ci se poursuit sous une foule de nuances, avec une unité de rythme qui maintient obstinément la signification sombre et plaintive de sa ligne mélodique.

La même signification persiste dans l'*allegro* suivant, avec lequel l'*adagio* s'enchaîne, à la façon d'un prélude. Ici, c'est un accompagnement continu en doubles croches qui sert de fond au chant, mais s'interrompt, çà et là, pour céder la place à un échange, entre les deux mains, de courtes figures saccadées, pareilles à des soupirs douloureux. De nouveau, le premier sujet est repris en majeur, après son exposition mineure, et un véritable second sujet vient ensuite, présenté d'abord en majeur, mais afin de prendre sa valeur et son expression définitives dans son retour en mineur avant la fin de la seconde partie. Le *développement,* — sans barres de reprise, dans ce morceau comme dans les autres de la sonate, — est fait d'une étrange et saisissante transformation en *mi majeur* du premier sujet, suivie d'une admirable série de modulations expressives, et ramenant la *rentrée* par une petite ritournelle qui se retrouvera, presque semblable, dans le finale de la sonate. Le violon, ici encore, répète en imitation le chant du piano, et celui-ci est traité avec une vigueur et une richesse de moyens qui nous montre avec quelle rapidité Mozart se reprend à utiliser toutes les ressources d'un instrument longtemps négligé. Enfin il est curieux de noter que Beethoven, — qui paraît avoir tout particulièrement étudié cette série de sonates de Mozart, — s'est inspiré de quelques-uns des rythmes du présent *allegro* pour le célèbre finale pathétique de sa sonate du *Clair de lune :*



Quant au finale, il faut noter d'abord l'emploi que fait Mozart, pour l'intituler, des deux mots de *rondo* et de *tempo di menuetto*. Comme nous l'avons dit, le *rondo* et le *tempo di menuetto* étaient les deux formes presque invariables du finale dans la musique de chambre italienne du temps. Et c'est comme si Mozart, enivré de sa passion pour le *rondo*, et tout rempli avec cela de cette musique italienne qui l'entourait, avait voulu fondre ensemble ces deux formes, ou du moins les réunir dans un même hommage. En réalité, cependant, son finale n'est qu'un *rondo* tout pareil à ceux des autres sonates et des quatuors, mais avec, pour thème ou refrain, un rythme de menuet. Encore ne pense-t-on guère au menuet en présence de ce chant fiévreux et angoissé, qui apparaît vraiment comme une continuation directe, pour ne pas dire une variation des sujets principaux du prélude et du grand *allegro*. Et non seulement Mozart tâche ainsi à unir ses morceaux entre eux, mais il faut voir avec quel art il continue à unir l'un à l'autre les intermèdes de son *rondo*, au moyen de ritournelles de même genre, ou de petits rappels de rythmes caractéristiques. Parmi ces intermèdes, le second est en *ut majeur*, et arrive à ce ton par une série de modulations aussi émouvantes qu'inattendues. Le troisième intermède, en *mi majeur*, est empreint d'une

gravité sereine dont l'accent résigné nous touche d'autant plus qu'il succède à des rythmes plus inquiets dans leur mélancolie ; et Mozart, après ce magnifique intermède, ne ramène en *coda* le rythme pathétique du thème qu'après l'avoir fait précéder d'une reprise de la partie mineure du second intermède, produisant là comme une lente transition expressive de cette émotion résignée au retour de l'angoisse sans espoir qui a rempli de sa plainte la sonate tout entière.

Telle est cette œuvre singulière et poignante, l'un des plus beaux poèmes de douleur qui soient jamais sortis de l'âme de Mozart. Et lorsque celui-ci, cinq ans après, à Paris, voudra de nouveau traduire des sentiments angoissés dans une sonate pour piano et violon, il n'aura qu'à retrouver, avec le ton de cette sonate en *mi mineur*, l'inspiration dont il l'a pénétrée, l'allure générale de son rythme, et jusqu'à certains passages de sa mélodie.

165. — *Milan, février* 1773.

Sonate pour le clavecin en mi bémol, avec l'accompagnement d'un violon.

K. 58.
Ms. perdu.

Adagio

Adagio. — Menuetto et trio (en ut mineur). — Rondo : allegro assai.

Cette sonate ressemble si absolument à celle en *fa* par sa coupe et tous ses procédés, qu'elle doit sûrement avoir été composée dans le même temps. Mais, d'abord, l'emploi exprès du mot *rondo*, pour désigner le finale, prouve qu'elle a été écrite après la sonate en *fa*, et simultanément avec le quatuor en *si bémol*. Et puis il convient d'observer que, tandis que dans la sonate en *fa* et dans celle en *mi mineur* tous les morceaux étaient dans un même ton, ici, déjà, le *trio* du menuet est en *ut mineur*, comme si Mozart commençait à se fatiguer d'une méthode empruntée par lui à ses chers vieux maîtres, mais décidément trop monotone pour le goût de son temps.

De même que dans les trois sonates précédentes de la série, le premier morceau est une façon de prélude, un petit chant très solennel et rythmé, avec deux strophes différentes que sépare un *développement* expressif sur le même rythme. Ici encore, cet *adagio* nous offre une allure pathétique, renforcée par les modulations dont il est tout rempli.

Les deux menuets, toujours chantants à la manière de Schobert, continuent, comme dans les sonates précédentes, à présenter également, l'un et l'autre, la forme de deux strophes débutant sur un rythme pareil, mais n'ayant ensuite rien de commun entre elles : et Mozart, dans la seconde strophe du premier menuet, transporte à la main gauche le

tion en abordant ici l'étude approfondie de l'œuvre et de toute la vie musicale de Mozart ! Et l'on ne s'étonnera pas, cela étant, que nous ayons dû nous borner, pour notre premier effort, à l'examen des vingt et une premières années de cette vie, dont on sait d'ailleurs combien elle a été courte, et combien fructueuse. Plus tard, avec l'aide de Dieu, nous tenterons peut-être de pousser plus loin notre investigation, et de déterminer sous quelles influences se sont accomplis les changements divers que nous laisse voir l'œuvre incomparable de la pleine maturité de Mozart. Mais quelque fortune que réserve le sort à cette suite de notre étude, c'est ici, dans notre récit de la formation initiale du maître, que nous avons conscience d'avoir atteint et pénétré les véritables éléments intimes de son génie. Le jeune musicien qui, à la fin de notre second volume, s'en ira de Salzbourg vers Mannheim et Paris aura sans doute encore bien des leçons à apprendre ; il en aura jusqu'au bout,et son *ouverture* de la *Flûte enchantée*, écrite par lui à la veille de sa mort, nous le montrera découvrant des horizons artistiques qui lui étaient inconnus pendant qu'il écrivait son opéra, trois mois auparavant : mais la manière dont il profitera de ces leçons, et surtout la part de soi-même qu'il y ajoutera, tout cela ne subira plus désormais que des modifications assez superficielles, telles que les provoque toujours, dans un jeune cœur, la double expérience du métier et de l'âge. Le véritable génie de Mozart se trouve déjà constitué tout entier, au moment où nous prenons congé du maître salzbourgeois ; et déjà telle des œuvres qu'il laisse derrière soi, — ses deux *sextuors* n[os] 255 et 276, son *concerto* pour M[lle] Jeunehomme n° 275, son *Sancta Maria* de l'automne de 1777 (n° 286), égalent tout à fait en vivante beauté les choses les plus délicieuses qu'il produira dans la suite. Les évolutions du style, chez lui, dureront aussi longtemps que sa carrière ; mais, par-dessous elles, la constitution de son âme de poète et de musicien est décidément achevée, à l'heure où s'arrête cette partie de notre étude. Le prologue du drame merveilleux de sa vie a maintenant fini de se dérouler.

Un mot encore sur notre collaboration. Elle a commencé il y a plus de dix ans, dès le jour où, ayant moi-même le cœur tout rempli de l'œuvre et du génie du maître de Salzbourg, j'ai rencontré un « mozartien » à qui ce génie et cette œuvre étaient aussi

familiers, plus familiers, qu'à moi. Sur-le-champ, nous avons projeté de mettre en commun notre double connaissance de la vie artistique de Mozart, et puis de travailler ensemble à la compléter et à l'approfondir, sans autre ambition que de servir humblement la chère mémoire du maître. Ensemble nous avons fait les voyages, les recherches nécessaires pour reconstituer exactement l'image de chacune des périodes de la carrière de Mozart ; ensemble nous avons patiemment interrogé chacune des compositions de Mozart lui-même, leur demandant le secret de leur origine et de la place qu'elles avaient tenues dans la formation du génie de leur auteur, tandis que, d'autre part, nous explorions toute la production musicale des contemporains de celui-ci, en essayant de nous représenter l'impression qu'elle avait pu faire sur une jeune âme toujours passionnément curieuse d'un nouvel idéal et de chemins nouveaux. Pas une seule page, dans nos deux volumes, qui n'ait été précédée de longues causeries, ni dont chaque phrase, avant de prendre forme sur le papier, n'ait été soigneusement pesée, contrôlée, discutée, — en un mot où l'un et l'autre de nous n'ait pieusement tâché à laisser un écho de sa respectueuse et reconnaissante tendresse pour le poète immortel de *Don Juan* et de la *Flûte enchantée*.

T. W.

AVERTISSEMENT DES AUTEURS

Il nous est naturellement impossible d'entrer ici dans une explication détaillée de la méthode que nous avons adoptée, non plus que de définir le sens d'une nombreuse série de termes ou d'expressions techniques dont nous n'avons pu nous dispenser de faire usage. Comme on le verra, nous avons divisé la vie artistique de Mozart en périodes successives, de longueur inégale, et qui nous ont paru correspondre soit à des changements importants dans la « manière » du maître ou à des phases distinctes de son évolution intérieure. De chacune de ces périodes nous nous sommes attachés, d'abord, à reconstituer l'histoire générale, dans des façons de « récits » ou de « tableaux » dont la réunion aurait de quoi offrir vraiment au lecteur une vue complète de la carrière musicale de Mozart, — jusqu'au moment de cette carrière où s'est arrêtée notre étude. Après quoi, prenant séparément chacune des œuvres composées durant les diverses périodes, nous avons essayé à la fois d'en fixer la date précise et d'en dégager tout ce que ces œuvres, grandes ou petites, contenaient de renseignements sur l'inspiration et le style du maître à cette date, comme aussi sur les différents modèles dont ces œuvres attestaient l'imitation, ou tout au moins l'influence.

Des deux *Appendices* placés à la fin du second volume, l'un pourrait servir, en quelque sorte, d'échantillon ou de résumé de ce que seront, — s'il nous est permis de les achever, — les parties suivantes de notre étude. Nous y avons, très rapidement, exposé les principaux caractères des modifications survenues dans la pensée et la langue musicale du maître durant la seconde moitié de sa vie, depuis le jour où s'interrompt notre examen de sa formation artistique jusqu'au jour de sa mort. Une liste sommaire de ses compositions, durant ces diverses périodes de sa pleine maturité, révèlera au lecteur un assez grand nombre de corrections qu'il nous a paru nécessaire d'apporter au classement du célèbre catalogue de Kœchel. Et, pareillement, notre *Appendice II* sera consacré à l'énu-

mération de toutes celles des œuvres classées par Kœchel dans la partie de son catalogue correspondant à notre étude qui n'auront point figuré dans cette dernière, soit que nous les ayons reconnues pour apocryphes, ou qu'elles nous aient paru devoir être assignées à des périodes ultérieures de la carrière de Mozart.

Enfin, pour ce qui est de notre terminologie technique, nous nous bornerons ici à nous excuser de la signification, quelque peu abusive, prêtée par nous, dans l'ouvrage entier, au mot : *développement*. Ce mot ne devrait désigner proprement la partie seconde ou intermédiaire du « morceau de sonate » que lorsque cette partie a, en effet, pour objet de « développer » les *sujets* ou les rythmes de la partie précédente ; et il faudrait, évidemment, appeler d'un autre nom cette même partie intermédiaire lorsque, chez les maîtres italiens ou chez les imitateurs de leur style (y compris souvent le petit Mozart lui-même), la partie du morceau qui succède aux barres de reprise introduit des *sujets* ou des rythmes tout nouveaux, à la façon de la partie intermédiaire de l'air d'opéra italien. Mais le nom qui conviendrait aux cas de ce genre n'existe malheureusement pas, jusqu'ici, dans le vocabulaire musical français ; et, plutôt que de nous risquer à le créer de toutes pièces, nous avons préféré étendre le vieux mot de *développement* à toute partie intermédiaire d'un morceau, lorsque le morceau en contient une, et ne procède pas, aussitôt après les deux barres, à une *rentrée* ou *reprise*, plus ou moins variée, de la partie précédente. — Quant aux mots : *rentrée*, *reprise*, *sujet*, *coda*, *imitation*, etc., nous n'avons rien à en dire ici, nous étant constamment efforcé de ne les employer que dans leur acception parfaitement naturelle et normale.

---

chant qui, tout à l'heure, était confié à la main droite. La seconde partie de ce premier menuet est en outre, toujours d'après l'habitude italienne, beaucoup plus longue et plus importante que la première, sans cependant répéter celle-ci. Notons que Mozart, en inscrivant *moderato* au-dessus de ces menuets, nous montre encore par là, tout ensemble, qu'il se souvient de Schobert et qu'il entend donner à ses menuets presque la portée d'un *andante* dans la sonate allemande. Ajoutons que les deux menuets sont, eux aussi, tout semés d'indications de nuances, *dolce*, *dolce assai*, etc., et que le trio, avec ses modulations pathétiques et l'inquiétude maladive de son rythme, forme un contraste saisissant avec la pure et légère beauté du premier menuet.

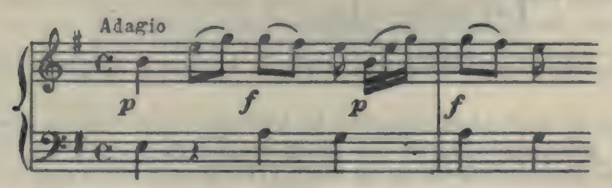
Le *rondo* qui suit est fait exactement de la même manière que ceux des sonates précédentes, mais peut-être les dépasse-t-il tous en merveilleuse unité d'expression et de vie. Des chants toujours nouveaux se déroulent sur des rythmes toujours semblables, avec des imitations du violon qui sont comme des refrains d'oiseaux répondant à d'autres. Puis, tout à coup, vers la fin, le ton et l'expression du *rondo* changent brusquement. Le violon et la main droite du piano élèvent tour à tour un gémissement sourd, que suit un passage chromatique d'un sentiment douloureux, pour ramener encore, et plus longuement, la figure angoissée du début de l'intermède. Précédemment, déjà, le rythme joyeux du *rondo* avait été traversé soudain de petits épisodes en tons mineurs : mais à présent c'est comme si un orage imprévu était venu arrêter ce merveilleux élan. Après quoi, non moins brusquement, celui-ci recommence, pour se déployer désormais jusqu'à la fin du morceau, avec toute sorte d'allongements et d'ornementations du rythme infiniment heureux du refrain, pour finir, *pianissimo*, par une ritournelle tirée encore de ce même refrain, et répétant quatre fois ses premières notes.

Ainsi cette sonate, la dernière sans doute de celles que Mozart a conçues et écrites en Italie, nous laisse l'impression exquise d'un poème de joie claire et chantante, après le grand *lamento* qu'a été la sonate en *mi mineur*. Et, du reste, la série tout entière de ces sonates italiennes constitue, dans l'œuvre de Mozart, une fleur unique, à la fois étrange et merveilleuse, dont il ne nous arrivera plus de retrouver le parfum qu'à de rares instants des périodes qui vont suivre.

166. — *En Italie, février ou mars* 1773.

Adagio en mi mineur, pour quatuor à cordes, destiné à remplacer l'*adagio* dans le même ton du quatuor en sol n° 152.

K. 156.
Ms. à Berlin.

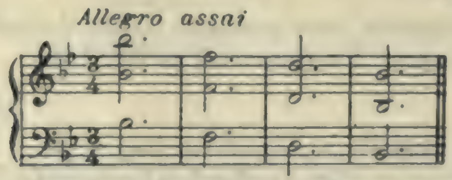


Comme nous l'avons dit plus d'une fois, la présence de deux versions d'un même morceau, chez Mozart, indique toujours une remise au point ultérieure : et, donc, il n'est pas douteux que ce second *adagio* du quatuor en *sol* ait été écrit quelque temps après le premier. Mais un coup d'œil jeté sur sa partition suffit pour montrer qu'il appartient encore à la même période milanaise, avec cette différence qu'il date du moment où la fièvre romantique de Mozart est parvenue, tout ensemble, à son plus haut degré d'intensité et à la plus parfaite maîtrise de tous ses moyens d'expression. Le fait est que jamais peut-être le romantisme de Mozart n'a rien produit de plus typique que ce poignant morceau, ni qui montre mieux à quel point Mozart, durant cette période de sa vie, avait l'âme toute imprégnée du plus pur génie italien. C'est un chant de violon, d'une signification pathétique toute pareille à celle du premier *andante* qu'il remplace, mais d'une conception et d'une forme très différentes, avec un grand nombre d'idées distinctes et cependant apparentées, sans que l'on puisse proprement y reconnaître des sujets séparés. Le *développement*, toujours à la manière italienne, est nouveau, mais maintenu dans l'esprit du chant qui le précède, et la *rentrée* dont il est suivi comporte une foule de menus changements expressifs qui lui donnent presque la valeur d'une seconde strophe, comme dans les *lento* servant d'introduction aux sonates. Les deux violons jouent un rôle prépondérant, suivant l'habitude italienne, et sans cesse le second s'élève au-dessus du premier, ainsi qu'il fait volontiers chez Sammartini, dont tout ce sublime *andante* paraît d'ailleurs attester vivement l'influence. Ajoutons que les indications de nuances interviennent pour ainsi dire à chaque note, avec des *crescendo*, des *pp* succédant tout à coup à des *f*, etc., ce qui achève de faire pour nous, du morceau, un véritable résumé de l'une des périodes les plus singulières et les plus mémorables de toute la vie musicale de Mozart.

167. — *Milan, entre octobre* 1772 *et mars* 1773.

Divertimento en si bémol, pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors anglais, deux cors et deux bassons.

K. 186.
Ms. à Berlin.



Allegro assai. — Menuetto et trio (en fa). — Andante et adagio. — Allegro.

La date précise de ce morceau ne nous est point connue : mais son extrême ressemblance avec un autre *divertimento* pour les mêmes instruments, daté de Salzbourg en mars 1773, nous prouve que tous deux

doivent avoir été composés presque simultanément ; et nous pouvons affirmer d'une façon à peu près certaine, d'autre part, que, tandis que le *divertimento* suivant a été écrit tout de suite après le retour de Mozart en Allemagne, le nº 167, lui, date encore du séjour à Milan. En effet, l'autre *divertimento* est écrit sur un papier de petit format que Mozart va employer désormais pour toutes ses compositions depuis son retour, et le nº 167, au contraire, est encore écrit sur le grand format sur lequel Mozart écrivait toutes ses œuvres jusqu'à ce retour, et notamment ses quatuors italiens, ainsi que son motet de janvier 1773. En outre, la destination des deux *divertimenti* doit sûrement avoir été de servir pour des séances musicales de Milan : car Salzbourg ne possédait pas de clarinettes, tandis que, déjà en novembre 1771, Mozart avait composé, à Milan, un concerto ou divertissement à l'exécution duquel concouraient deux clarinettes, tout à fait comme à celle des deux *divertimenti* en question. D'où résulte que, suivant toute vraisemblance, Mozart, pendant son séjour à Milan, aura reçu, de l'un des amateurs de cette ville, la commande de deux *divertimenti*, dont il aura composé l'un sur place, et l'autre seulement après son retour en Allemagne, mais tout de suite après ce retour, qui n'a eu lieu que le 14 du même mois de mars dont est daté le second *divertimento*.

Aussi bien la ressemblance des deux *divertimenti* n'est-elle pas si complète que l'on ne puisse, dans le premier des deux, discerner une inspiration qui ne se retrouve plus au même degré dans le second, et qui rattache notre nº 167 à l'ensemble des œuvres produites pendant le dernier séjour de Mozart en Italie. Non pas, à dire vrai, que ce *divertimento* nous offre la moindre trace des élans pathétiques ni des tonalités mineures qui constituent la marque distinctive de cette période romantique de la vie du maître : mais sans doute Mozart, dans une composition de ce genre, se sera cru tenu d'être joyeux et léger, et le fait est qu'il y a donné à l'expression d'une gaieté souriante une sorte de rayonnement poétique plus pur et plus éthéré qu'il ne le fera déjà dans le divertissement écrit par lui après son départ d'Italie. D'un bout à l'autre, ce nº 167 est comme imprégné d'une lumière éclatante, avec une sobriété de lignes et une précision mélodique qui dérivent directement du génie italien. Sans compter que ce *divertimento* nous fait voir encore une particularité absolument caractéristique de cette dernière période milanaise : c'est que tous les morceaux (sauf le petit *trio* du menuet) sont dans le même ton de *si bémol*.

Dès le premier morceau, cette unité et cette clarté poétiques nous apparaissent en un relief singulier. Les deux petits sujets du morceau sont précédés d'une sorte de prélude, à l'unisson, qui précède aussi le *développement*, mais ne revient plus, dans le ton principal, qu'aux dernières mesures du morceau, fermant celui-ci comme il l'a ouvert. C'est là un procédé que Mozart avait employé déjà dans quelques-unes de ses grandes symphonies de 1772, et dont il recommencera à faire usage volontiers en 1776, durant la période, également toute poétique, de sa vingtième année.

Dans le menuet, la seconde partie est plus longue que la première, mais simplement parce que, après un passage nouveau, Mozart reprend toute cette première partie : méthode plus allemande qu'ita-

lienne et qui pourrait bien faire supposer que le n° 167 date des premiers temps du séjour à Milan, avant la composition des quatuors et des grandes sonates. Dans le *trio*, Mozart n'avait d'abord fait intervenir que les hautbois et les bassons : c'est plus tard qu'il a joint à ces deux groupes d'instruments les deux cors anglais, avec une gracieuse figure en imitation.

Mais la partie la plus intéressante du divertissement, avec son admirable premier morceau, est l'*andante* suivi d'un *adagio* du même ton, de dimensions égales, et d'un caractère exactement semblable. On pourrait penser, en vérité, que, cette fois comme très souvent dans ses *cassations*, Mozart a voulu faire de l'*adagio* une façon de prélude pour son finale : mais l'*adagio* que nous trouvons ici n'a nullement cette allure de prélude, étant construit suivant la forme régulière d'un morceau de sonate, et correspondant de tout point à l'*andante* qui le précède. Sans doute Mozart était si pénétré du désir de faire chanter à ses instrumentistes les rêves mélodiques qui jaillissaient de son cœur, qu'il aura substitué au prélude habituel des finales un second poème, reprenant et variant l'inspiration du premier. En tout cas, l'*andante* et l'*adagio* sont tous deux d'exquises romances, avec un seul sujet de part et d'autre, mais répété deux fois, d'abord en *solo* par les hautbois, puis en *tutti*. Les deux barres, de part et d'autre, sont suivies d'un petit *developpement* qui dérive directement du sujet précédent, après quoi la rentrée se fait de la façon la plus régulière, avec encore, dans l'*andante*, quelques mesures de *coda*. Chose curieuse, les indications de nuances sont très rares, dans ces deux morceaux ; et c'est là un argument de plus pour en placer la date tout au début du dernier séjour de Mozart à Milan, avant le plein épanouissement de son romantisme.

La même conclusion ressort aussi du fait que Mozart n'a pas inscrit le mot *rondo* sur son finale, contrairement à l'habitude que nous lui avons vu prendre vers le mois de janvier 1773. Mais aussi bien le *rondo* de ce finale ne ressemble-t-il pas aux merveilleux *rondos* de ses sonates et quatuors italiens. Ici, l'élément principal ne consiste pas dans les intermèdes, peu nombreux et très courts, mais bien dans le thème, qui se compose de deux sujets distincts, et qui reparaît sans cesse, toujours accompagné de sa seconde partie. Dans l'un des intermèdes, le hautbois marche seul avec le basson, puis cède la place au cor anglais ; dans le second, les cors et les bassons sont d'abord seuls à l'œuvre. La clarinette, ici comme dans tout le divertissement, ne joue qu'un rôle très effacé, ce qui doit s'expliquer par le peu d'expérience des clarinettistes milanais que Mozart a eus en vue. La seule particularité intéressante pour nous de ce finale est que, comme dans certains *rondos* des grandes sonates, les deux intermèdes aboutissent à une même ritournelle ; à moins de noter encore la manière dont Mozart, après l'avant-dernière reprise du thème, toujours accompagné de son second sujet, remplace le nouvel intermède qui devrait se produire ici par une petite variation sur le rythme de ce second sujet.

FIN DU TOME PREMIER

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME PREMIER

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC^r.

